نثری اصناف

ڈاکٹر محمد شارق

نثری اصناف

ڈاکٹر محمد شارق

نثری اصناف

ڈاکٹر محمد شارق

عرشیہ پبلی کیشنز دہلی ۹۵

نام کتاب : نثری اصناف

نام مرتب : ڈاکٹر محمد شارق

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

Mob. 09358914271

Email: nomani31@gmail.com

سنہ اشاعت : 2014

تعداد اشاعت : 500 (پانچ سو)

قیمت : -/250

مطبع : کلاسک آرٹ پریس، دہلی

کمپیوٹر کتابت : طیب حسین، علی گڑھ

سرورق : اظہار احمد ندیم

ناشر : عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی

P. 237

ملنے کے پتے

- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔6
- کتب خانہ انجمن ترقی، جامع مسجد، دہلی 011-23276526
- رائی بک ڈپو، 734، اولڈ کٹرہ، الہ آباد۔ 09889742811
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- بک امپوریم، اُردو بازار، سبزی باغ، پٹنہ۔4
- کتاب دار، ممبئی۔ 022-23411854
- ہدیٰ بک ڈسٹری بیوٹرس، حیدر آباد
- مرزا ورلڈ بک، اورنگ آباد۔
- عثمانیہ بک ڈپو، کولکاتہ

arshia publications

A-170, Ground Floor-3, Surya Apartment, Dilshad Colony, Delhi - 110095 (INDIA)
Mob:9971775969,9899706640 Email: arshiapublicationspvt@gmail.com

انتساب

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے نام

فہرست

ساقی ارباب ذوق
0305 6406067
PDF Book Company

پیش لفظ

اردو زبان کی داغ بیل تقریباً ایک ہزار سال قبل پڑ چکی تھی مگر اس عہد میں مختلف زبانوں کے الفاظ مستعار لے کر اردو بولی اپنی نشو ونما کر رہی تھی۔ اس ارتقائی منزل میں صوفیوں اور مذہبی مبلغوں کی خدمات نا قابل فراموش ہیں۔ نظام الدین اولیاؒ اور امیر خسرو جیسے بزرگوں اور عالموں نے اس میں روح پھونکنے کی کوشش کی۔ یہ زبان ترکی، عربی، فارسی اور علاقائی زبان کے میل جول سے وجود میں آئی۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی زمانے سے انیسویں صدی تک اردو زبان وادب کی اصناف کا ماخذ فارسی زبان ہی رہی ہے لیکن بیسویں صدی میں بین الاقوامی سطح پر جب قوموں اور ملکوں کی آمد ورفت اور تہذیب وتمدن کے باہمی ربط وضبط میں اضافہ ہوا تو ادبی اصناف میں بھی وسعت پیدا ہوئی۔ رفتہ رفتہ اردو ادب نے مغربی اصناف کے اثرات قبول کئے اور ان اصناف کو اردو میں بھی رائج کیا خواہ وہ شعری اصناف ہوں یا نثری۔

اگر چہ اردو نثر کا آغاز بہت پہلے ہو چکا تھا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ مغربی ادب کی ہیئت، موضوعات، افکار و خیالات اور رجحانات وتحریکات کے ذریعہ اردو میں نت نئی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ مختلف اسالیب کو مدنظر رکھتے ہوئے اردو نثر کے بنیادی مسائل اور روح کا بھی پاس ولحاظ رکھا گیا تا کہ اخذ وقبول کی صورت میں ایسا نہ ہو کہ وہ دوسری زبان و ادب سے مستعار معلوم ہونے لگے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم اردو کی اصناف کا مطالعہ کرتے ہیں تو کہیں بھی کسی طرح کا نقص نہیں پایا جاتا۔

ذیل میں ان مسائل کو مختصراً زیر بحث لانے کی سعی کی گئی ہے جو اس کتاب کی تالیف کا اہم محرک ہے۔ چونکہ نثری اصناف میں داستان کو تقدم زمانی حاصل ہے اور یہ صنف ہر لحاظ سے اردو زبان کے ارتقاء میں ممد ومعاون ثابت ہوئی ہے اس لئے موضوع کی

ترتیب میں داستان کو اولیت دی گئی ہے۔

''داستان اور داستانیں'' میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے داستان کے صنفی رموز و نکات کو وضاحت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز دوسرے افسانوی ادب کے درمیان فنی تفریق کے ساتھ ادبی اور تاریخی لحاظ سے داستان کی اہمیت کو نمایاں کیا ہے۔

ڈاکٹر اسلم آزاد نے ناول کے بنیادی مسائل سے گفتگو کرتے ہوئے اس کی فنی خوبیوں کا احاطہ کیا ہے۔ اس کے بعد ناول کے اجزائے ترکیبی پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ نیز معیاری اور کامیاب ناول کے لئے اس کے چند بنیادی اجزا کو ضروری قرار دیا ہے۔

فن افسانہ نگاری مکمل طور سے مغربی ادب سے ماخوذ ہے۔ مذکورہ مقالہ کا عنوان ''افسانہ کی تعریف'' ہے۔ جس کی ابتداء صغیر افراہیم نے مغربی ادب کے دانشوروں کی تعریف سے کی ہے۔ نیز افسانہ کے معانی و مفاہیم کو لغوی و اصطلاحی اعتبار سے واضح کیا ہے اور جدید عہد میں اس صنف کی اہمیت و افادیت پر مدلل گفتگو کی ہے۔ اخیر میں افسانہ کے اجزائے ترکیبی اور اس کے اسالیب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

''فن ڈراما نویسی'' کے باب میں ابراہیم یوسف نے ڈراما کے بنیادی مسائل پر گفتگو کی ہے خواہ وہ ڈراما کی ہیئت کا مسئلہ ہو، اس کے لوازم کا یا اس کے مختلف اجزا کا، اخیر میں ڈرامے کے مختلف اقسام اور اس کی تنقید کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

عالمی ادب کے درمیان ربط و تسلسل کے باعث انگریزی اصناف کے تجربے اردو زبان و ادب میں بھی کارآمد ثابت ہوتے رہے ہیں۔ اردو میں خاکہ نگاری اسی ربط کی صورت میں صنفی تشکیل کا حصہ بنی۔ ''خاکہ نگاری: ایک صنف ادب'' میں ڈاکٹر صابرہ سعید نے اس سوال کا جواب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے کہ خاکہ نگاری کی اصطلاح کیسے معرض وجود میں آئی، اس کی تعریف و ماہیت کیا ہے، خاکہ اور سوانح میں بنیادی فرق کیا ہے، دونوں میں کہاں تک مماثلت پائی جاتی ہے اور کن امور میں وہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

''انشائیہ کیا ہے'' وزیر آغا کے اس مضمون کے عنوان سے ہی واضح ہو جاتا ہے کہ

انشائیہ کی تعریف کیا ہے، اس کی فنی خصوصیات کیا ہیں۔ انشائیہ، مضمون اور مقالہ سے کس طرح منفرد ہے، انھیں بنیادی سوالات۔ کا جواب اس مضمون میں فراہم کیا گیا ہے۔

''مقالہ نگاری'' پر ڈاکٹر مامون رشید نے تنقیدی بحث کی ہے اور ادب کی نثری اصناف مقالہ، مضمون اور انشائیہ کے درمیان بنیادی فرق کو واضح کرتے ہوئے ان امور کا جائزہ لیا ہے، جو مقالہ کو دونوں اصناف سے ممتاز کرتی ہیں۔ انھوں نے مقالے کی زبان اور اسالیب کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے کہ مقالے کے اسلوب کی پختگی کا سبب وحدت خیال ہے۔ اخیر میں انھوں نے مقالہ لکھتے وقت کن باتوں کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے اس پر مدلل بحث کی ہے۔

اردو میں طنز و مزاح ایک ایسی نثری صنف ہے جو دوسرے اصناف کے مقابلے میں جداگانہ نوعیت کے انداز تحریر کا حامل ہوتا ہے۔ ''اردو طنز و مزاح: فن اور روایت'' کے باب میں پروفیسر آفاق حسین صدیقی نے طنز و مزاح نگار کے لئے ذکاوت حس، ذوق لطیف اور زندہ دلی جیسی داخلی کیفیت کا ہونا لازمی عنصر قرار دیا ہے۔ طنز و مزاح کے بنیادی عوامل کیا ہیں اس کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ نیز طنز اور مزاح کی الگ الگ شرح و تعبیر کی ہے۔

''فن سوانح نگاری'' میں ڈاکٹر امیر اللہ خاں نے سوانح نگاری کی تعریف، عالمی ادب میں اس کے تاریخی آغاز و ارتقاء کے ساتھ اردو ادب کی اہم سوانح حیات سے تفصیلی بحث کی ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ سوانح نگاری افراد کی تفسیر حیات یا تاریخ زیست ہے۔ جس میں مہد سے لحد تک کا ریکارڈ پیش کیا جاتا ہے تا کہ کسی شخص کی مکمل تصویر نمایاں ہو سکے۔ ان کے ملفوظات، ارشادات اور اقوال کو آنے والی نسل کے لئے سرچشمۂ ہدایت بنایا جائے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ کا مضمون ''اردو میں آپ بیتی'' بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں آپ بیتی کی تعریف، سوانح عمری اور آپ بیتی میں فرق اور دونوں اصناف کی اہم اور بنیادی خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں آپ بیتی کے صنفی مسائل کو حل کرنے کے ساتھ وہ اصول و ضوابط بیان کئے گئے ہیں جو اردو کے قاری کے لئے نہایت مفید ہیں۔

سفرنامہ ایک اہم صنف ہے۔جس میں سفر کے دوران پیش آنے والے واقعات کو تسلسل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ ''سفرنامہ نگاری'' کے عنوان پر وارث مظہری نے سفرنامہ کی تعریف، اصول وضوابط، بنیادی اوصاف اور مختلف نکات کو دلائل کی روشنی میں پیش کیا ہے۔

''مکتوب نگاری'' ادب کی آسان اور سادہ صنف ہے اس لئے خوب پروان چڑھی۔ زندہ رہنے کے لئے اور خط لکھنے کے لئے زندگی کا احترام ضروری ہے۔ ''خطوط نگاری'' ایک اہم فن ہے۔ یہ مضمون پروفیسر خورشید الاسلام کی تحریری صلاحیت کا عمدہ ثبوت ہے۔انھوں نے اس مضمون میں خطوط نگاری کی تعریف، اصول وقواعد اور آغاز وارتقاء پر روشنی ڈالنے کے ساتھ اردو کے اہم مکتوب نگاروں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

''رپورتاژ'' اردو کے نثری اصناف میں ایک نئی صنف ہے۔ لہٰذا اس صنف پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ شمیم احمد کا یہ کارنامہ ہے کہ انھوں نے ''رپورتاژ اور اس کا موضوع'' کے عنوان پر مضمون لکھ کر نثر میں گراں قدر کام کیا ہے۔اس مضمون میں رپورتاژ کی تعریف، اس کے نکات، آغاز وارتقاء، ناول، افسانہ اور رپورتاژ میں فرق نیز رپورتاژ کے موضوعات و مقاصد اور اس کی افادیت کو زیر بحث لایا گیا ہے۔

تمثیل نگاری بقول مولوی عبدالحق ''کسی موضوع کا بیان دوسرے مضمون کے پردے میں کرنا ہے''۔ تمثیل نگاری کیا ہے؟ اس کی تعریف واہم نکات کیا ہیں؟ نیز اس کی ضروری شرائط اور اہمیت وافادیت کیا ہے؟ منظر اعظمی نے اپنے مضمون ''تمثیل نگاری کیا ہے'' میں انہیں بنیادی سوالوں کا جواب فراہم کیا ہے۔

شعرائے اردو کے تذکرے تاریخ ادب کا ایک جز بھی ہے اور اس کی بنیاد بھی نیز تنقید کا ابتدائی نمونہ بھی ہے۔ ڈاکٹر رئیس احمد نے ''تذکرہ نگاری'' کے ذیل میں اس کے فنی مسائل سے گفتگو کرتے ہوئے لغوی واصطلاحی معانی کی وضاحت کی ہے۔ مختلف محققین کی رائے اور اقوال کو بھی اپنے مضمون میں قلم بند کیا ہے۔ یہ مضمون اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ

اس میں تذکرہ نگاری کے مختلف پہلوؤں پر بحث کرتے ہوئے اس کے محاسن و معائب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

آل احمد سرور نے ''تنقید کیا ہے'' کے عنوان سے تنقید پر مقالہ لکھ کر ادب میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔ انھوں نے اس مقالہ کی تمہید اردو شعر و ادب کی ابتدائی تنقیدی بصیرت سے کیا ہے کہ عہد قدیم سے عہد جدید تک یعنی وجہی سے لے کر حسرت موہانی تک ہر اچھے شاعر میں ایک واضح اور تنقیدی شعور موجود ہے۔ بیاضوں، تذکروں، تقریضوں، دیباچوں اور مکاتیب کا سرمایہ شروع سے ملتا ہے۔ شاعروں اور ادبی صحبتوں میں شعر و شاعری اور فکر و فن پر تبصرے برابر ہوتے رہتے ہیں۔ مگر وہ جرأت کی چوما چاٹی سے بیزار تھے۔ خان آرزو سودا کے شعر کو حدیث قدسی کہتے تھے۔ اس طرح کی ایسی بہت سی مثالیں ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ تذکروں میں تنقیدی بصیرت پائی جاتی تھی۔ حالی نے شاعری کا معیار متعین کر کے اردو کے ادبی سرمایے کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ حتیٰ کہ اردو تنقید کے معمار اول کا درجہ حاصل کیا۔ اس کے بعد آل احمد سرور نے تنقید کی اہمیت و افادیت پر مدلل بحث کی، بنیادی مسائل سے بحث کی۔ تنقید کے نظری اور عملی اصول کی وضاحت کی۔ اخیر میں نقاد پر بحث کرتے ہوئے کہا کہ نقاد معلم اخلاق، جج اور مبصر ہوتا ہے نیز انھوں نے اچھے اور معمولی نقاد کے درمیان تفریق کر کے تنقید کے اچھے اور برے نتائج سے آگاہ بھی کیا ہے۔

''تحقیق اور تحقیقی کار'' کے عنوان سے ڈاکٹر گیان چند جین کا مقالہ تحقیق پر دستاویزی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مقالہ میں انھوں نے تحقیق کی فنی خصوصیات سے بحث کرتے ہوئے اس کے لغوی اور اصطلاحی معنی پر روشنی ڈالی ہے، تحقیق کے اصول و ضوابط سے بحث کی ہے۔ اس کی اخلاقیات، مقاصد اور ضروری شرائط کو واضح کیا ہے نیز تحقیق کے اقسام پر معروضیت کے ساتھ تبصرہ کیا ہے۔

''اردو کی ادبی صحافت'' کے عنوان پر اکرم وارث نے صحافت اور ادبی صحافت کے فرق کو واضح کرتے ہوئے اردو کی ادبی صحافت پر سیر حاصل بحث کی ہے اور اس کی فنی

خوبیوں کو نمایاں کیا ہے۔ ہندوستان میں ادبی صحافت کی تاریخ، اس کے مسائل اور اس زمرے میں آنے والی نگارشات پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ اس مضمون میں انہیں رسالوں کا تعارف پیش کیا ہے جو معیاری اور اہم ہیں۔

اس کتاب میں اردو ادب کے جملہ نثری اصناف سے متعلق ان مضامین کو یکجا کیا گیا ہے جو قدیم و جدید نثری اصناف کا مکمل طور سے احاطہ کرسکیں۔ چونکہ بیشتر اصناف کی تعریف، ہیئت، موضوع اور اس کی تشکیل سے متعلق مباحث میں آج بھی تشنگی پائی جاتی ہے اس لئے عہد قدیم سے عہد جدید تک کے دانشوروں، ادیبوں، نقادوں اور محققین کے درمیان یہ بحث جاری ہے کہ کس تخلیق یا تحریر کو معیاری اور غیر معیاری کہا جائے؟ چنانچہ جب بھی کسی موضوع پر سیمنار، کانفرنس یا سمپوزیم کا انعقاد ہوتا ہے تو مقالہ نگار مقالہ میں اپنی استعداد کے مطابق مباحثہ کرتا ہے اور یہ حکم صادر کرتا ہے کہ یہ میری رائے ہے اس سے اختلاف ممکن ہے، گفتگو یہیں تمام نہیں ہوتی بلکہ نت نئے خیالات کا بے ہنگم سرمایہ اکٹھا ہو جاتا ہے۔

اردو کے نثری اصناف سے متعلق بہت سارے مضامین مختلف رسالوں اور کتابوں میں بکھرے ہوئے ہیں جو اساتذہ اور طلباء دونوں کے لئے نہایت مفید ہیں۔ انہیں تلاش کر کے پڑھنا بڑی جانفشانی کا کام ہے اس لئے یہ خیال ہوا کہ ان بکھرے ہوئے مقالات کو یکجا کر کے اسے مرتب کیا جائے اور ایسے معیاری مضامین کو جمع کر دیے جائیں جس کی زبان آسان اور سادہ ہوتا کہ طلباء اسے بآسانی سمجھ سکیں۔ اس کتاب کی اشاعت کا بنیادی محرک یہی خیال تھا۔

ڈاکٹر محمد شارق

داستان اور داستانیں

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

داستان کا لفظ بڑا ہمہ گیر ہے اور ادبی داستانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کے تمام اقسام شامل ہیں۔ اردو، فارسی میں تو خیر کہانی قصہ۔ افسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنوں میں استعمال کئے جاتے ہیں اور ابھی ان کے اصطلاحی معنیٰ الگ الگ متعین نہیں ہوئے لیکن انگریزی افسانوی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اردو میں بھی ان کے معنیٰ میں فرق کیا جانے لگا ہے۔ یوں ہم انگریزی fiction کا ترجمہ افسانہ یا داستان کرتے ہیں لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ انگریزی میں بہ اعتبار اس کی کئی قسمیں ہیں۔ یہ افسانے اپنی انفرادی خصوصیات کی بناء پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اگر اردو کے لفظ ''قصہ'' کو انگریزی کے لفظ Tale کے مترادف خیال کریں تو اس لحاظ سے قصہ اس قسم کی کہانی کو کہیں گے جس میں بالعموم فرضی اور خیالی واقعات کو بیان کیا گیا ہو اور بظاہر ان کا ہماری روزمرہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ ایسی کہانیوں کا مقصد دل بہلاوے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ان میں کسی اصلاحی تحریک یا فلسفیانہ انداز فکر کی تلاش بے سود ہوگی۔ یہ الگ بات ہے کہ غیر شعوری طور پر ان قصوں کے ضمن میں کوئی اصلاحی مقصد بھی حاصل ہو جائے۔ انگریزی کی دوسری قسم Parable ہے جسے اردو میں علامتی یا تمثیلی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس قسم کی کہانیوں کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی ظاہری صورتوں کا معنیٰ سے حقیقی تعلق نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے لفظوں کی تہ میں کوئی گہرے معنیٰ پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ایسی کہانیاں کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ فارسی میں

مثنوی معنوی کی بعض حکایات اور بوستان سعدی کے کچھ منظوم قصے اور اردو میں وصال العاشقین (سب رس منظوم) اسی قبیل کی منظوم کہانیاں ہیں۔ مولانا عبدالماجد دریا آبادی صاحب نے قصہ گل بکاؤلی کے باطن میں بھی بعض عارفانہ حقائق و متصوفانہ نکات کو پوشیدہ بتایا ہے۔ اس لحاظ سے اس کے نثری قصے کو بھی تمثیل خیال کرنا چاہیے لیکن چونکہ نسیم نے نثری قصے کے متصوفانہ خیالات و نکات سے سروکار نہیں رکھا بلکہ صرف نفس قصہ کو نظم کر دیا ہے۔ اس لئے گلزار نسیم پر تمثیلی قصے کا اطلاق نہیں ہوتا۔[1]

کہانی کی تیسری قسم وہ ہے جسے انگریزی میں فیبل (Fable) کہتے ہیں اور معنوی اعتبار سے اسے قصہ (Tale) اور تمثیل (Parable) کا مرکب خیال کرنا چاہیے۔ اس میں بالعموم پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ان کہانیوں میں فرضی انسانی کردار بھی کام کرتے ہیں۔ اور بسا اوقات غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ بعض لوگ اس قسم کی کہانیوں کو اردو میں حیوانی کہانیوں کا نام دیتے لیکن یہ اصطلاح Fable کے معنیٰ کا احاطہ نہیں کرتی۔ اس قسم کی کہانیوں میں بھی کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ حکایاتِ لقمان کا شمار ایسے ہی قصوں میں ہوتا ہے۔ فارسی میں منطق الطیر اور اردو میں طوطی نامہ و پنچھی نامہ اس قسم کے قصوں کی واضح مثالیں ہیں۔

چوتھی قسم کی وہ کہانیاں ہیں جنھیں انگریزی میں رومان (Romance) کہتے ہیں۔ اردو میں Romance کے لئے بھی کوئی اصطلاح متعین نہیں ہوئی۔ پھر بھی کہانی پر کام کرنے والے بعض ناقدین و محققین نے چونکہ اس قسم کے قصے کو "رومان" کا نام دیا ہے

۱۔ برگ گل کراچی، ص ۴۰ شمارہ ۲، ۵۳-۱۹۵۴ء، مضمون گل بکاؤلی، گلزار نسیم و ترانۂ شوق کا تقابلی مطالعہ، پروفیسر حبیب اللہ غضنفر

اس لئے ہم بھی اس جگہ انگریزی رومانس کے لئے "رومان" کا لفظ بطور اصطلاح استعمال کریں گے۔ کہانیوں میں رومان یا رومانس شاید سب سے اہم اور سب سے زیادہ وسیع معنوں کا حامل ہے اور اس کے حدود میں عشق و محبت کے واقعات کے ساتھ ہر قسم کے حادثات و مہمات داخل ہو جاتے ہیں۔ رومان کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالعموم کوئی مرتب پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ ناول کے طرز پر کسی منظم پلاٹ کو داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ رومان میں المیہ و طربیہ دونوں قسم کے واقعات سے واسطہ پڑتا ہے لیکن عناصر ایک دوسرے سے اس طرح خلط ملط ہوتے ہیں کہ ان پر المیہ یا طربیہ کا حکم لگانا مشکل ہوتا ہے۔ پھر بھی یہ ہوتا ہے کہ رومانی قصہ دوسرے اقسام قصص کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتا ہے۔ اس میں ایک مرکزی قصہ ضرور ہوگا لیکن اس قصے کے ماتحت اور بہت سے چھوٹے چھوٹے قصے گردش کرنے لگتے ہیں۔ عشق، مذہب اور جنگ رومان کے اہم عناصر ہیں اور کوئی رومانی قصہ ان محور سے ہٹ کر وجود میں نہیں آسکتا۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں مافوق فطرت عناصر کو غیر معمولی دخل ہوتا ہے۔ گویا رومان میں منطقی استدلال اور تاریخی واقعات کے مقابلے میں شاعرانہ تخیلات و بعید از قیاس واقعات کا رنگ زیادہ گہرا ہوتا ہے۔ چنانچہ انگریزی ادب کی تاریخوں میں Romance کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے۔ [1]

"By Roamnce we mean a tale dealing with (a) extraordinary and often extravagant adventure and not with real familiar life (b)

---

[1] Introduction to the study or literature, p.156, Anthony & Soares

mysterious or marvellous and super natural."

پروفیسر وقار عظیم "رومان" کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ [1]

(۱) رومان ایک منظوم کہانی یا نثری قصہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصور کو اپنا راہبر بناتا ہے۔

(۲) رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دلچسپی سے سنا اور پڑھا جاتا ہے۔

(۳) رومان ایک کہانی ہے جس کا ماخذ تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی واقعات ہوں اور جس میں جرأت، مردانگی اور دلیری کے حیرت انگیز قصے ہوں۔

(۴) رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد سرتاسر غیر فطری واقعات و عناصر پر ہو اور کبھی غیر معمولی کارناموں پر جو ہمارے مشاہدات کی حد میں نہ آتے ہوں۔

(۵) رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات و حوادث قسمتوں کو بنانے بگاڑنے میں اتنا حصہ لیتے ہیں کہ انسان زندگی کی منطق کو بے معنیٰ اور بے حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔

(۶) رومان انسان کی جذباتی شدت اور اس کے شدید ردعمل کی کہانی ہے جہاں تخیل کے پیدا کئے ہوئے حالات تخیل کی آغوش میں پرورش پاتے ہوئے کردار کے مزاج و فطرت میں انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

(۷) مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمولی کے بجائے غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ و پُر اسرار اور حقیقی کے بجائے تخیلی پر زور دیتی ہے۔ اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے بحث نہیں، بلکہ تخیل و تصور کی تخلیق کی ہوئی رنگین فضا سے تعلق و وابستگی رکھتی ہے۔

۱۔ قومی زبان کراچی، بابت یکم جولائی ۱۹۵۹ء

یہ ساری خصوصیات کم وبیش اس کہانی میں بھی پائی جاتی ہیں جسے اردو میں داستان کا نام دیا جاتا ہے لیکن یہ لفظ انگریزی کے رومان یا رومانس سے زیادہ وسیع وہمہ گیر ہے۔

جہاں تک اردو داستان کا تعلق ہے اس کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو۔ یہ قصہ خواہ اکہرا ہو یا قصہ در قصہ، اور خواہ زندگی کے کسی شعبے سے تعلق رکھتا ہو اس پر شاعرانہ تخیل کا دبیز پردہ پڑا رہنا ضروری ہے۔ اصل واقعہ یا محض تاریخی حالات کو نظم کر دینے سے داستان طرازی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ داستان کا مرکزی قصہ ہماری زندگی سے یقیناً تعلق رکھتا ہے لیکن نزدیک کا نہیں دور کا ہوتا ہے۔ داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے۔ داستان میں سامنے کے کرداروں سے حسن نہیں پیدا ہوتا بلکہ اس کا جانبدار بنانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا تانا بانا ایسے خیالی تاروں سے بنایا جائے جو بالعموم سننے والے کے ذہن وہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں، بعض لوگ داستانوں کے پلاٹ پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ چونکہ اس میں ترتیب پانے والے کردار وواقعات فرضی ہوتے ہیں اس لئے ان میں زندگی کی حرارت باقی نہیں رہتی۔ یہ خیال درست نہیں ہے۔ یہ اعتراض ناول یا افسانے پر وارد ہو سکتا ہے لیکن داستانوں کا فن اس تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ بقول کلیم الدین داستان میں تو قصداً ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہو، جو لازمی طور پر ہماری جانی ہوئی چوبیس گھنٹوں والی دنیا سے مختلف ہو۔ اس لئے کہ اگر دیکھی جگہوں، معمولی چیزوں اور جانے پہچانے لوگوں کا ذکر ہو تو پھر داستان کی فضا پیدا نہیں ہو سکتی۔ داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے۔ یہ دوری دو قسم کی ہوتی ہے زمانی ومکانی۔ عموماً داستانوں میں دونوں طرح کی دوری پائی جاتی ہے۔ یہ دوری بہت سی برائیوں پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ دوری سے حسن میں اضافہ ہوتا ہے اسی وجہ سے داستانوں میں لکھنؤ، دلی، الہ آباد اور کلکتہ کے ذکر کے بدلے ختن، یمن، قسطنطنیہ،

روم اور دمشق کا بیان ہوتا ہے۔ اگر ان شہروں کا ذکر نہ ہو تو پھر تخیل کی مدد سے نئے نئے شہر، نئے ممالک پیدا کئے جاتے ہیں۔ غرض داستان کا پلاٹ قرب و حال کے واقعات سے نہیں بلکہ دوری و ماضی بعید کے واقعات سے وجود میں آتا ہے۔ لیکن جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے داستان کا پلاٹ ناول اور افسانے کی طرح منظم یا سلجھا ہوا نہیں ہوتا۔ یہ چیز داستان کے پلاٹ کے لئے ضروری نہیں ہے۔ داستان کے پلاٹ کی پیچیدگی اور الجھاؤ اس کا عیب نہیں بلکہ حسن ہے۔ واقعات کی بے ربطی داستان کی فضا میں دلکشی و تاثیر کے آثار پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ واقعات کے انتشار سے وہ استعجاب انگیز اور حیرت زدہ فضا وجود میں آتی ہے جس کی بدولت داستانیں دوسرے سخن سے ممتاز خیال کی جاتی ہیں۔

داستان کی دوسری فنی خصوصیت اس کی طوالت ہے۔ اکہرے اور مختصر قصے کو فنی حیثیت سے داستان کا نام دینا مناسب نہیں ہے۔ اس میں قصہ در قصہ اور پیچ در پیچ کا ہونا ضروری ہے۔ داستان کو طول دینے کے لئے فنکار مرکزی داستان کو ضمنی داستانوں کی مدد سے ٹھہرائے رکھتا ہے لیکن فن کا کمال یہ ہے کہ یہ ٹھہراؤ سامعین یا قارئین پر گراں نہیں گزرتا بلکہ اس سے وہی لطف و حظ محسوس ہوتا ہے جو محبوب کے انتظار سے وابستہ خیال کیا جاتا ہے۔ چونکہ داستان کا اصل کمال یہی ہے کہ وہ طویل ترین ہونے کے باوجود ذہن و گوش کے لئے بار نہ بننے پائے اس لئے داستان طراز نت نئے نئے واقعات و مہمات اس طور پر سامنے لاتا رہتا ہے کہ سننے والے قصہ سے اکتانے کے بجائے اس کے نہ ختم ہونے کی دعائیں مانگتے رہتے ہیں۔ مرکزی قصہ کو طول دینے کے جو ضمنی قصے، ان میں لائے جاتے ہیں ان کے موضوعات کچھ ایسے متنوع ہوتے ہیں کہ سننے والے کی دلچسپی کسی مقام پر بھی ختم نہیں ہوتی۔ بعض قصے مافوق فطرت کے حیرت انگیز مظاہرات پیش کریں گے۔ بعض میں بھوت پریت اور دیو پری کے دلکش افسانے ہوں گے۔ کچھ ضمنی کہانیاں حادثات اور مہلک جنگوں کی

تفصیلات پر مشتمل ہوں گی۔ بعض کی فضا انتہائی وحشت ناک اور پُر اسرار ہوگی۔ بعض کہانیوں میں جانوروں اور پرندوں کے ذریعہ حیرت انگیز فضا پیدا کی جائے گی اور بعض قصوں میں عشق و محبت کے عجیب و غریب واقعات جنسی آسودگی اور لذت خیزی کا سبب بن کر ہمارے سامنے آئیں گے۔ غرضیکہ داستان میں رنگارنگی اور ہمہ گیری اکثر ضمنی قصوں کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے ورنہ مرکزی قصے کا پلاٹ بالعموم مختصر اور سپاٹ ہوتا ہے۔ مثلاً اکثر داستانوں کا مرکزی پلاٹ اس انداز کا ہوگا:

ایک بادشاہ تھا۔ اس کے کوئی اولاد نہ تھی۔ آخری عمر میں ایک بیٹا پیدا ہوا۔ شہزادے کو بڑے لاڈ پیار سے پالا گیا۔ جوان ہونے پر وہ کسی نادیدہ محبوب پر عاشق ہو گیا اور صرف تصویر کی مدد سے اس کی تلاش میں نکلا۔ یا ایسا ہوا کہ شہزادے کو کوئی مافوق قوت لے اڑی اس کے بعد شہزادہ کسی اور کے دام محبت میں گرفتار ہوا۔ حصول مقصد کے لئے اس نے تن من دھن کی بازی لگا دی۔ حادثات و مہمات کا طویل سلسلہ شروع ہوا۔ جنگ و جدال و قتل و غارت کے معرکے ہوئے۔ آڑے وقتوں میں مافوق قوتوں سے سہارا دیا۔ آخر تمام معرکے سر ہو گئے۔ میدان شہزادے کے ہاتھ رہا اور آخری ایام عیش و راحت میں بسر ہوئے۔

عشق بھی داستانوں کا ایک اہم عنصر ہے بلکہ اکثر عشق و محبت ہی کی بدولت داستان وجود میں آتی ہے اور عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت و پیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسان زندگی کی دلچسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے صرف اردو ادب میں نہیں بلکہ دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو عشقیہ داستان سے خالی ہوں۔ حتیٰ کہ رزمیہ نظمیں، جن کا اصل مقصود بہادروں اور سورماؤں کے کارناموں کی نمائش ہوتی ہے، عشق کی کرشمہ سازیوں سے مبرا نہیں ہیں۔ عشق و محبت کی شمولیت سے دو خاص فائدے ہیں۔ اول یہ کہ اس سے داستان میں رنگینی، دلکشی کے ساتھ

ساتھ — وصال، حسرت ویاس، رقابت وشکایت، امید وبیم، خوف ورجا، غم وخوشی، جاں سپاری وخودرفتگی، مقاومت ومجادلت سے رنگارنگ موضوعات پیدا ہو جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت اصل داستان کو دیر تک ٹھہرانے اور طول دینے میں مدد ملتی ہے۔ کیونکہ عشق کی مہم آسانی سے سر نہیں ہوتی اور نہ ایسا ہونا چاہئے ورنہ داستان وہیں ختم ہو جائے اس لئے حصول مطلب میں روڑے اٹکانا ضروری ہے۔ خود معشوق یا اس کے والدین عاشق کے سامنے ایسی شرطیں پیش کرتے ہیں جن کا پورا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہ ہر کس وناکس کے بس کی بات نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے غیر معمولی جرأت، طاقت اور ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یا کوئی واقعہ ایسا پیش آجاتا ہے کہ عاشق ومعشوق جدا ہو جاتے ہیں اور عاشق برسوں محبوب کی تلاش میں مارا پھرتا ہے۔ غرض عشق کا عنصر مختلف طریقوں سے داستان میں چار چاند لگاتا ہے اور اسے داستان کے ترکیبی عناصر سے الگ نہیں کر سکتے۔

داستان کے ترکیبی عناصر میں مافوق فطرت عنصر کی شمولیت اور اس کے اثرات کو بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہے داستانوں میں اس عنصر کا دخل ضرور نہ سہی پھر بھی دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو مافوق فطرت سے خالی ہوں۔ اردو کے بعد ناقدین داستانوں میں مافوق فطرت عناصر کے شمول کو ممدوح خیال نہیں کرتے۔ خود مولانا حالؔی نے منظوم داستانوں کے لئے اہم شرط یہ لگائی ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے۔ اگرچہ قصوں اور کہانیوں میں ایسی باتیں بیان کرنے کا دستور نہ صرف ایشیاء میں بلکہ کم وبیش تمام دنیا میں قدیم زمانے سے چلا آتا ہے۔ جب تک انسان کا علم محدود تھا، ایسی باتوں کا اثر لوگوں کے دل پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا تھا لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے۔ اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو اور ان پر ہنسی آتی ہے اور ان کی حقارت کی جاتی ہے اور

بعوض اس کے کہ ان سے کچھ تعجب پیدا ہو، شاعر کی حماقت اور سادہ لوحی معلوم ہوتی ہے۔[1]

حالی کا یہ نقطۂ نگاہ انتہا پسندانہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کی علمی دنیا میں مافوق فطرت کسی کے لئے حیرت کا سبب نہیں بن سکتے اس لئے کہ جدید علم و حکمت کی ایجادات و انکشافات اور سائنسی افسانوی ادب نے مافوق فطرت سے بھی زیادہ حیرت انگریز فضا سے ہمیں مانوس کر دیا ہے لیکن داستانوں میں مافوق فطرت کا استعمال صرف حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے نہیں کیا جاتا بلکہ اس سے داستان کو آگے بڑھانے، ہیرو اور ہیروئن کی راہ میں دشواریاں پیدا کرنے اور کبھی کبھی ان کی مشکلات کو حل کرنے میں مدد لی جاتی ہے۔ آج کی سائنسی دنیا میں مافوق فطرت کی اہمیت نہ سہی لیکن انسان کی اس نفسیات کو نہ بھولنا چاہئے کہ مافوق فطرت سے دلبستگی اس کی فطرت میں ہے۔ انسان ہمیشہ سے ایمان بالغیب کا قائل ہے اور دیدہ سے زیادہ شنیدہ اور شنیدہ سے زیادہ نادیدہ چیزوں کا شیدائی ہے۔ طلسم، جادو، ٹوٹکا، دیو، پری، بھوت، پلید کے قصے نئے نہیں، بہت پرانے ہیں۔ یہ چیزیں مشرق و مغرب دونوں میں یکساں مقبول رہی ہیں۔

شاعری اور ادب سے قطع نظر دنیا کے کسی قوم اور کسی ملک کی علمی زندگی مافوق فطرت کے اثرات سے یکسر خالی نہیں ہے۔ دنیا کے ہر خطے میں اس قسم کی روائتیں ملیں گی اور ان کے اثرات وہاں کے باشندوں پر صاف نظر آئیں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی شخص عقلی اور نظری طور پر انہیں تسلم نہ کرے۔ ان عناصر کی مقبولیت و وسعتِ اثر کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوگا کہ مذاہب عالم کی تمام کتابوں میں ان کا دخل پایا جاتا ہے۔ وید، بھگوت گیتا، پران، انجیل، توریت، قرآن، زبور اور اوستا سب میں مافوق قوتیں کام کرتی نظر آئیں گی اور سچ پوچھو تو انھیں مذہبی کتابوں کے توسط سے انسان کے وہم و گمان نے

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۸۶

یقین کی صورت اختیار کی اور رفتہ رفتہ یہ قوتیں انسان کی عملی زندگی کا جز، ایمان بن گئیں۔ ہم شعوری طور پر خواہ ان کے اثرات سے انکار کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ لاشعوری طور پر ہمارے حواس وذہن پر وہ کسی نہ کسی طور پر مسلط ہیں۔ ان کا وجود ہو یا نہ ہو لیکن قدیم روایات کے توسط سے ہم نے ان کے وجود کو ذہنی طور پر قبول کرلیا ہے۔ عنقا اور آب حیات کس کے ہاتھ لگے ہیں لیکن ان کا نام روایت کی بدولت وجود کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہم ان ناموں سے ایسا متاثر ہوتے ہیں گویا وہ سچ مچ موجود ہیں۔ یہی حال مافوق فطرت قوتوں کا ہے۔ ان کے وجود سے انکار کے باوجود ہم ان سے متاثر ہوتے ہیں اس لئے جو لوگ مافوق فطرت عنصر کے دخل کو ادب میں لایعنی خیال کرتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد اس سے یکسر چھٹکارا پانے کی کوشش انسانی نفسیات کے منافی ہے۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ آج جنھیں اپنی نارسائی ذہن کی بدولت مافوق فطرت طاقت کا نام دیتے ہیں وہ کسی بعید ترین زمانے میں حقیقت رہی ہو اور صرف اپنی لاعلمی کی بنا پر ان کارناموں کو انسان کے بجائے مافوق فطرت کے کارنامے خیال کرتے ہوں۔ پرانے زمانے کا اڑن کھٹولا ہمیں حیرت واستعجاب میں ڈال دیتا ہے۔ لیکن آج ہم اپنی آنکھ سے انسان کو فضا میں اڑتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ہمیں کوئی حیرت نہیں ہوتی۔ ممکن ہے مستقبل بعید کے انسان کے لئے آج کی بعض ایجادیں مثلاً ریڈیو، ٹیلی فون، تالاسلکی، ٹیلی ویژن اور ہوائی جہاز اور اس قسم کی دوسری چیزیں مافوق فطرت کے کارنامے خیال کئے جائیں۔ اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق فطرت کی کارگزاریاں خیال کرکے نظر انداز کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اول تو مافوق فطرت قوتوں کا وجود ہماری مذہبی کتابوں سے ثابت ہے دوسرے یہ بھی ممکن ہے کہ کسی زمانے میں ان قوتوں کا وجود کسی نہ کسی صورت میں موجود رہا ہو۔ ورنہ دیو، جن، پری، بھوت، پلید کے نام سننے میں نہ آتے۔ کیونکہ انسان کسی ایسی چیز کا تصور کرنے یا اسے کوئی

نام دینے سے قاصر ہے۔ جس کا حواس خمسہ سے کوئی تعلق نہ رہا ہو اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق فطرت کی کارگزاریاں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں۔ ان سے مختلف زمانے کے انسانوں کی نفسیات، ان کی خواہشات، ان کے حوصلوں، ان کی آرزوؤں اور ان کی امید و خوشی کے امکانات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

داستان کی آخری اور سب سے اہم شرط داستان کا بیان ہے۔ بیان جس قدر سادہ، مربوط، مسلسل، موثر اور دلکش ہوگا داستان اسی قدر مقبول ہوگی۔ اس لئے کہ داستان بنیادی طور پر لکھنے لکھانے کا ہنر، سننے سنانے کا فن ہے اور سننے سنانے کا فن ظاہر ہے کہ حسن بیان کے بغیر کامیاب نہیں ہوتا اور اگر ہم داستان کے سلسلے میں غالبؔ کا یہ قول تسلیم کرلیں کہ

''داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے، سچ ہے کہ دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے''

تو پھر طرز بیان کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے اس لئے کہ موضوع و مواد سے بے نیاز رہ کر محض باتوں سے اپنا یا کسی کا دل بہلانا آسان نہیں ہے۔ یہ طرز بیان ہی کا فرق ہے جو داستانوں کے فنی و ادبی مراتب میں فرق پیدا کرتا ہے ورنہ معنوی اعتبار سے گلزار نسیم و سحر البیان یا فسانۂ عجائب و باغ و بہار میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ اور شائستہ زبانوں کی طرح اردو میں بھی داستانوں کا سراغ ابتدائی دور ہی سے ملتا ہے۔ ''کدم راؤ پدم راؤ'' جسے اردو کی پہلی منظوم داستان خیال کرنا چاہئے ۸۶۵ھ مطابق ۱۴۶۰ء کے قریب یعنی آج سے پورے پانچ سو سال پہلے وجود میں آئی ہے لیکن نثری داستانوں کا آغاز ''سب رس'' کی تمثیل کو نظر انداز کر کے ۱۷۷۵ء یعنی فارسی قصہ چہار درویش کے اردو ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد سرسید کی تحریک علی گڑھ تک مختصر اور طویل سیکڑوں داستانیں لکھی گئیں۔ ان داستانوں میں جنھیں شہرت و قبولیت حاصل ہوئی باغ و بہار، آرائش محفل، رانی کیتکی کی کہانی، فسانۂ عجائب، گل صنوبر، سروش سخن،

طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کے نام آتے ہیں۔

آرائش محفل جس میں حیدر بخش حیدری نے حاتم طائی کی مہمات کا ذکر کیا ہے۔ یہ ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ باغ و بہار، میر امن کے ہاتھوں ۱۸۰۲ء میں وجود میں آئی۔ اسی سال انشاء اللہ خاں نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی۔ ۱۸۲۴ء کے قریب رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کو مکمل کیا۔ نیم چند ہری نے ۱۸۲۶ء میں گل صنوبر کو فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ ۱۸۵۶ء میں رجب علی بیگ سرور نے ایک اور کتاب "شگوفۂ محبت" کے نام سے لکھا۔ غالبؔ کے شاگرد فخر الدین نے اس کا جواب "سروش سخن" کے نام سے تحریر کیا۔ جعفر علی شیون کاکوروی نے ۱۸۷۶ء میں سروش سخن کے جواب میں "طلسم حیرت" لکھی۔ ۱۸۰۱ء میں خلیل خاں اشک نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم داستان اردو کو دی اور اس کے جواب میں خواجہ امان نے بوستان خیال کے نام سے ایک اور طویل داستان بنا ڈالی۔

ان داستانوں میں آرائش محفل، گل صنوبر، سروش سخن، طلسم حیرت وغیرہ رفتہ رفتہ پردہ خفا میں جا رہی ہیں۔ باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی اور فسانۂ عجائب بعض وجوہ سے اب بھی مقبول ہیں۔ دہلوی تمدن کی آئینہ داری سے قطع نظر باغ و بہار کا اسلوب کچھ اتنا دلکش، سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور نفس داستان سے عدم دلچسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گی۔ اس کے ذریعہ اردو نثر کو ایک معیاری اسلوب ملا ہے ایسا اسلوب جس کے نقوش و آثار غالب و سرسید سے لے کر حالی و مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی اکہرے پلاٹ کی مختصر داستان ہے اور داستان جدید افسانے کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ انشاء اللہ خاں نے اس میں یہ التزام کیا ہے عربی فارسی کا کوئی لفظ نہ آنے پائے۔ اس کے باوجود زبان صاف اور بیان رواں ہے۔ مافوق فطرت عناصر کم سے کم ہیں۔ کہانی کے پاؤں شروع سے آخر تک عام داستانوں کے برعکس زمین پر جمے رہتے

ہیں۔ جذبات، مصوری اور سیرت نگاری کے بھی بعض اچھے نمونے اس میں مل جاتے ہیں۔

فسانۂ عجائب کی داستان بظاہر طبع زاد نظر آتی ہے حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ سرور نے مختلف قصوں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے۔ اسی لئے پلاٹ حد درجہ پیچیدہ ہو گیا ہے اور داستانوی عناصر اس میں تقریباً گم ہو گئے ہیں۔ بایں ہمہ فسانۂ عجائب کی انشا پردازی ایک پر تکلف و پر شکوہ اسلوب نثر کی بنا ڈالتی ہے۔ اس کے اسلوب کے آثار ہمیں اردو کے دونوں آزاد کے یہاں ملتے ہیں۔ لکھنوی تمدن کی عکاسی اور باغ و بہار کا جواب ہونے کی حیثیت سے بھی فسانۂ عجائب کی اہمیت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔ جب کبھی میر امن کا ذکر آئے گا رجب علی بیگ سرور خود بخود ذہن میں ابھر آئیں گے۔

داستانِ امیر حمزہ اردو کی سب سے اہم اور طویل داستان ہے لیکن آج کی مصروف زندگی میں اس کے مطالعہ کی فرصت کہاں۔ داستانِ امیر حمزہ بہ شمول طلسم ہوشربا چھیالیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ ہر جلد میں بڑے سائز کے ایک ہزار صفحات ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند صاحب کے لفظوں میں "اگر کوئی شخص روزانہ سوڈیڑھ سو صفحے پڑھنے کا معمول بنا لے تو کم از کم دس مہینے میں یہ داستان ختم ہو گی پھر بھی اس کتاب کے بعض حصے خصوصاً طلسم ہوشربا کی جلدیں آج بھی بڑی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔

بوستان خیال کا بھی یہی حال ہے۔ جہازی سائز کی نو ضخیم جلدوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ اس داستان کا دیباچہ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے کہ اس میں خواجہ امان نے داستان کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے داستان کی ایک اہم خصوصیت یہ بتائی ہے کہ اس میں تاریخ گزشتہ کا لطف آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔ یہ رائے بہت صحیح ہے، لیکن خود "بوستان خیال" اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ اس کا پلاٹ بہت پیچیدہ اور بیان بہت گنجلک ہے۔ اس لئے پوری داستان نہیں صرف اس کے بعض اجزاء ہماری دلچسپی کا مرکز

بنتے ہیں۔ آج ان داستانوں سے ہماری وہ دلچسپی باقی نہیں جو ہمارے بزرگوں کو تھی۔ بایں ہمہ ان کی ادبی و تاریخی اہمیت سے انکار کرنا معقولیت نہ ہوگی۔ یہ مانا کہ ان داستانوں کی فضا تخیلی و طلسمی ہے لیکن یہ چیزیں بھی یکسر بے جان و بے مصرف نہیں۔ یہ فضا تو ان میں جان بوجھ کر پیدا کی گئی ہے۔ اس فضا میں پہنچ کر صرف کھوتے نہیں ہیں بلکہ پاتے بھی ہیں۔ اس سے ہماری قوت متخیلہ کو مدد ملتی ہے اور ہمارے غور وفکر و علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ تخیل کے دبیز پردے اٹھا کر دیکھیں تو ان داستانوں کے پس منظر میں تاریخی واقعات کا ایک اہم سلسلہ نظر آئے گا۔ اس لئے ہر افسانہ محض افسانہ نہیں ہوسکتا۔ افسانے کی بنا رکھنے کے لئے کسی نہ کسی حقیقت کا ہونا ضروری ہے۔ یہ داستانیں بہرنوع انسانی ذہن کی تخلیقات ہیں اور انسانی ذہن، آسمان کی طرف اڑنے کی کوشش کے باوجود زمین سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی بات تخیلی ہو کر بھی محض تخیلی نہیں ہوسکتی۔ ان میں زمینی زندگی کی گہما گہمی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ان داستانوں میں جس دنیا کا ذکر ہے وہ ہمارے سامنے کی دنیا سے قدرے مختلف ہو لیکن اس اختلاف سے داستان اور زندگی کا تعلق ختم نہیں ہوتا۔ داستان کی بناء خلا میں نہیں رکھی گئی۔ وہ انسانی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے ہمیں زمانہ قدیم و بعید کے انسان کی یاد دلاتی ہیں۔ ان کے اعتقادات و میلانات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ان کے انداز غور وفکر سے آشنا کرتی ہیں۔ ان کی سادہ لوحی، بے چارگی، مردانگی، معصومیت، خداترسی، قوت تسخیر، فتح و کامرانی کے قصے سناتی ہیں۔ ان کے ذوق و شوق، مشاغل و معمولات اور خیر و شر کے لمحات میں ہمارا دل بہلاتی ہیں اور تھوڑی دیر کے لئے ہمیں دنیا کے خرخشوں سے نجات دلاتی ہیں۔ ایسی صورت میں داستانوں کو ادبی یا تاریخی لحاظ سے کم مایہ خیال کرنا کوتاہ نظری ہوگی۔

(ماخوذ از اردو نثر کا فنی ارتقاء)

ناول کا فن

ڈاکٹر اسلم آزاد

ناول دراصل اطالوی (Italian) زبان کے لفظ Novella سے مشتق ہے، جو انگریزی کے توسط سے اردو میں آیا۔ روزمرہ کے واقعات وحادثات کو تسلسل اور ربط کے ساتھ اٹلی والے ناولا کے نام سے یاد کرتے تھے۔ ان کی بنیاد رزمیہ کہانیوں اور داستانوں پر بھی رکھی جاتی تھی۔ خانہ بدوش فقیر اور پیشہ ور داستان گو محفلوں اور مجلسوں میں ان داستانوں کو سناتے اور اس طرح سینہ بہ سینہ اور عہد بہ عہد روایت چلتی رہی۔ رفتہ رفتہ ان داستانوں کا شمار قومی ادب میں ہونے لگا۔ فرانس میں داستانوں کے قدیم نمونے Chansonsde Geste جنھیں ہم ''دلاوری کے گیت'' کہہ سکتے ہیں۔

قصہ کہنا اور سننا انسانی فطرت اور جبلت میں داخل ہے۔ میرا خیال ہے کہ قصہ کا وجود ابتدائے آفرینش سے ہی کسی نہ کسی شکل میں ملتا ہے۔ حضرت آدم کا جنت میں خوشۂ گندم کو ہاتھ لگانا اور آدم وحوا کا زمین پر پھینکا جانا بذات خود ایک قصہ ہے۔ ناول قصہ نگاری کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ داستان، افسانہ اور ڈرامے ہی کی طرح اس صنف کے مزاج کی تکمیل قصہ پن یا افسانویت سے ہوتی ہے۔ اس میں انسان کی معاشرتی زندگی کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ واقعات ومشاہدات، تجربات وخیالات اور افکار ونظریات کی آمیزش اور ربط وضبط سے یہ تصور ناول کے پلاٹ میں اس طرح مرتب کی جاتی ہے کہ قاری پر اس کا واضح نقش ابھر جاتا ہے۔ یعنی ناول نگار کے ذہن میں جو تصویر ہوتی ہے وہ ہو بہو لفظوں میں اتر جاتی ہے۔ کلارا ریوز کے مطابق:

"ناول اس زمانے کی حقیقی زندگی اور طور طریقوں کی تصویر ہوتی ہے،
جس میں کہ وہ لکھا گیا۔"

ناول نگار ایک انسان ہونے کی وجہ سے خود بھی خیالات ومحسوسات کا مرکز ہوتا ہے اور زندگی کو ایک مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھنے کی وجہ سے دوسروں کے خیالات ومحسوسات سے بھی روشنی حاصل کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پڑھنے والوں پر ناول نگار کے نظریے، مقصد اور تصویر کا اثر پڑتا ہے۔ مثلاً شرر کے ناولوں کے ذریعے پڑھنے والوں کے اندر یہ تاثر ابھرتا ہے کہ عیسائیوں کی بہ نسبت مسلمان زیادہ بہادر، جرأت مند اور خلیق ہوتے ہیں۔ رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" قارئین کے اندر یہ احساس بیدار کرتا ہے کہ طوائفیں صرف بے حیا، بے شرم اور بدکردار ہی نہیں ہوتیں، ان میں بعض مجبور، مظلوم اور پاک دامن بھی ہوتی ہیں۔ بہر حال ایک ناول نگار بغیر کسی مقصد کے نہیں لکھتا۔ ہر ناول کے پیچھے کوئی نہ کوئی مقصد ضرور موجود ہوتا ہے۔ یعنی ناول کے لئے مقصدیت ضروری ہے گویا ناول قصہ نگاری کی ایک ایسی صنف ہے جس میں مقصدیت ناگزیر ہے۔

زندگی ایک وسیع لفظ ہے۔ حیات وکائنات کے تجربات کا بیان ہی دراصل تکنیکی طور پر ناول کو ناول بناتا ہے۔ تجربات کے فنکارانہ ارتباط سے قصے کی فضا تیار کی جاتی ہے اور ماحول بنایا جاتا ہے۔ ہر قصے کا انحصار ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں پر ہوتا ہے چنانچہ ناول میں کچھ کردار بھی ہوتے ہیں۔ یہی کردار دراصل ناول کے قصے کو آگے بڑھاتے ہیں اور انجام تک پہنچاتے ہیں۔ جے۔ بی۔ پرسٹلے کا کہنا ہے کہ:

۱۔ ناول بیانیہ نثر ہے جس میں خیالی کرداروں اور واقعات سے سروکار ہوتا ہے، لیکن اندرے مرائے کا خیال ہے کہ ــــ

۲۔ حقیقی ناول کبھی صرف رومانی نہیں ہوتا۔ اس کے لئے حقائق کو سہارا اور حقیقی

سوسائٹی کا پس منظر ضروری ہے۔

ای۔ایم فارسٹر نے ناول کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ—

۳۔ ''ناول ایک خاص طوالت کا نثری قصہ ہے۔''

لیکن یہ تعریف، بہت تشنہ ہے جس میں ناول کے صرف ایک پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے جب کہ ہنری جیمس رقمطراز ہے—

۴۔ ''ناول اپنی وسیع تعریف میں زندگی کا شخصی اور راست اثر ہے۔''

اردو میں ناول کی صنف، قصہ نگاری کی ایک صنفِ جدید ہے، جس کے آغاز و ارتقاء پر مغربی ادب کا گہرااور واضح اثر موجود ہے۔ قصے کا مشرقی مزاج داستانی رہا ہے اور داستانوں کے واقعات، ماحول اور کردار ارضی اور سماجی زندگی سے، بہت ہی کمزور تعلق رکھتے تھے۔ بلکہ فوق الفطری عناصر کی وجہ سے ان کے اندر ایسی محیر العقول عجوبگی پیدا ہو جاتی تھی کہ یہ حیات انسانی سے الگ تھلگ جا پڑی تھیں اور محض تخیلات کی پیداوار اور مفروضات کی آئینہ دار بن کر رہ جاتی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگِ آزادی کے بعد حقیقت پسندی کا دور دورہ ہوا تو داستانوں کا نشہ بھی ٹوٹا۔ سرسید کی اصلاحی تحریک نے معاشرتی زندگی کے طرز فکر اور انداز نظر میں غیر معمولی تبدیلی پیدا کردی۔ پیشِ نظر زندگی کے مطالبوں اور تقاضوں کی تکمیل کا شوق مچلنے لگا اور معاشرتی حالات کے نشیب و فراز سے متعلق سختیوں، آزمائشوں اور محرومیوں کے مردانہ وار مقابلے کا حوصلہ پروان چڑھنے لگا۔ تہذیبی تاریخ کے اسی موڑ پر قصہ نگاری کے شعور نے داستانوں سے ناول کا قالب اختیار کرنے کی کاوشیں شروع کیں۔ ناول کے اولین نمونوں کی شکل میں نذیر احمد کے نیم داستانی قصے منظر عام پر آئے۔ ''مراۃ العروس'' نذیر احمد کی پہلی تصنیف ہے جس کا سال اشاعت ۱۸۶۹ء ہے۔

ناول کے فن کا بنیادی تقاضہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے حقائق حیات کی آئینہ سامانی

ہو۔ ناول کا فن انسانی معاشرے کی سرگرمیوں اور ان سے پیدا ہونے والی مختلف النوع کیفیتوں کی عکاسی کرتا ہے۔ یعنی ناول بنیادی طور پر تخیلات سے زیادہ تجربات حیات کا شعور رکھتا ہے۔ ناول نگار محض خواب وخیال کی باتوں کو پیش نہیں کرتا بلکہ خواب وخیال کو بھی حقائق زندگی کے لئے استعمال کرتا ہے۔ ناول کے واقعوں میں تفریح اور دلچسپی کا عنصر ضرور ہوتا ہے مگر اس عنصر کی نوعیت ذیلی ہوتی ہے۔ اس کا اہتمام صرف اس حد تک ہوتا کہ جس سے ناولی واقعات کی کشش اور جاذبیت برقرار رہے۔ ناول کا فن حقائق حیات کی روشنی میں ہی سنورتا اور نکھرتا ہے۔ دلچسپی اور تفریح کا عنصر اس کے اندر حسن واثر کی وہ کیفیت پیدا کرتا ہے جس سے قاری کو نشاط ومسرت کا سرمایہ حاصل ہوتا ہے۔ ناول کے ذریعے زندگی کے معاملات ومسائل کی عکاسی ہوتی ہے اور چونکہ خود زندگی ایک تغیر پذیر قوت ہے اس لئے فطری طور پر زندگی کے تغیرات ناول کے فنی مزاج میں بھی تغیرات برپا کرتے رہتے ہیں۔ جان حال (John Hall) نے اپنی تصنیف ''ادب کی عمرانیات'' (The Sociology of Literature) میں جنگِ عظیم کے بعد کے بعض مغربی ناولوں کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ پرانی روایات اور قدروں کے غلط ہونے کا احساس اس عہد میں ایک عظیم تر بیداری کا حصہ بن کر سامنے آیا ہے۔

ظاہر ہے ایسا ہونا لازمی تھا۔ دو عظیم جنگوں نے انسان کے عقائد اور نظریات کی پرانی دیواروں کو منہدم کر ڈالا تھا۔ جوہری دور نے نظام معاشرہ کو بہترین نعمتوں اور نئی امیدوں سے بھی سرشار کیا تھا اور نئے خطرات اور اندیشوں سے بھی دوچار کیا تھا۔ ایسی صورت میں پرانے عقائد ونظریات کے مفہوم کا بے اثر وبے کشش ہو جانا ناگزیر تھا۔ متعلقہ دور کے ناولوں نے اس نئے شعور حیات کی بخوبی عکاسی کی۔ معاشرتی زندگی کی یہ تغیر پذیر کیفیت ان ناولوں کے ذریعے کھل کر سامنے آئی۔ زندگی اور ناول کا فن دراصل ایک

دوسرے سے اتنے قریب ہیں کہ زندگی کو ناول اور ناول کو زندگی کے آئینے میں من وعن دیکھ لینا دشوار نہیں ہے۔ ناول سے زندگی کے اس گہرے رشتے کا تذکرہ کرتے ہوئے رالف فوکس (Ralph Fox) نے ایک اہم نکتے کی وضاحت ذیل جملوں میں کی ہے۔

"The novel deals with the individual it is epic of struggle of the individual against society, against nature and it could only develop in a society where the balance between man and society was lost, where man was at war with his fellows or with nature."

(ناول فرد کی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ یہ سماج اور فطرت کے خلاف فرد کی جدوجہد کا رزمیہ ہے۔ یہ ایک ایسے ہی سماج میں ترقی کر سکتا ہے جہاں فرد اور سماج کا توازن گم ہو کر رہ گیا اور جہاں انسان اپنے گردو پیش کے حالات یا فطرت سے جنگ آزما ہو۔)

فرد یا انسان کی زندگی اکہری اور سطحی نہیں ہے۔ اس کے اندر گہرائی و گیرائی اور ہمہ گیری ہے۔ خارجی اور داخلی دونوں ہی اعتبار سے اس میں بوقلموں تنوعات موجود ہیں۔ انسانی زندگی سماجی حالات سے اثر پذیر بھی ہوتی ہے اور ان کو بناتی اور بگاڑتی بھی ہے۔ ناول نگار اپنے عصری حالات اور داخلی زندگی کی تمام پیچیدگیوں کا بغور مشاہدہ کرتا ہے اور اپنے دور کے مختلف النوع انسانی تجربوں کو ایک خاص فنی سلیقے کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ تخلیقی تجربوں کے اظہار کا یہی فنی سلیقہ، ناول کے فن کے تصور کو پیش کرتا ہے۔ ناول کے فن

کی تشکیل و تکمیل کے لئے درج ذیل عناصر کی اہمیت تسلیم شدہ ہے۔

ا۔قصہ پن ۲۔ پلاٹ ۳۔واقعہ

۴۔کردار ۵۔پس منظر ۶۔زبان و بیان

۷۔نقطۂ نظر

ناول میں زندگی کے واقعات و تجربات بیان کئے جاتے ہیں۔لیکن ان کے طرز بیان میں قصہ پن کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ ناول کے معروف مغربی ناقد ای۔ایم۔ فارسٹر (E.M. Forster) نے قصہ پن کے عنصر پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے—

> "The novel tells a story that is the fundamental aspect without it could not exist that is the highest factor common to all novel."
>
> (ناول ایک قصہ کہتا ہے۔ یہ وہ بنیادی پہلو ہے جس کے بغیر ناول، ناول نہیں ہوسکتا۔ یہ اعلیٰ ترین عنصر ہے جو تمام ناولوں میں مشترک ہے۔"

ناول میں دلچسپی ''قصہ پن'' ہی کے عناصر سے پیدا ہوتی ہے اور اسی خصوصیت کی وجہ سے قاری ناول سے لطف و مسرت کی کیفیات اخذ کرتا ہے۔ یہ عنصر دراصل انسان کے اندر فطری طور پر موجود جذبۂ تجسس کی تسکین کا وسیلہ بنتا ہے اور اس جذبۂ تجسس کی تسکین کے ردعمل میں قاری کے اندر انبساط و مسرت کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ عام زندگی کا یہ تجربہ بھی ہے کہ لوگ دوسروں سے متعلق واقعات و حالات کو جاننے کے لئے مضطرب ہو جاتے ہیں۔ کہیں کوئی غیر معمولی صورت حال پیدا ہوتی ہے تو اس سے متعلق تفصیلات کو جاننے کی

خواہش بنیادی بہ مچلنے لگتی ہے اور جب تک تمام اطلاعات و معاملات سامنے نہ آجائیں، تسلی اور تشفی نہیں ہوتی۔ ناول کے واقعوں میں یہ خصوصیت جتنی نمایاں ہوگی، دلچسپی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ ''ناول کیا ہے'' کے مصنف رقمطراز ہیں:

> ''(ناول کے'') قصہ کی خوبی یہی ہے کہ ہم ہر دم یہی پوچھتے ہیں کہ ''اچھا پھر کیا ہوا؟'' قصہ میں واقعات کو ایک دوسرے سے باندھنے والا تار کسی وقت ٹوٹنا نہ چاہئے بلکہ یہ تار جتنا ہی زیادہ طویل ہوگا اور واقعات جتنے اچھے گندھے ہوئے ہوں گے اتنا ہی قصہ دلچسپ ہوگا اور اتنا ہی زیادہ اس میں جی لگے گا۔ قصہ میں انتظار یا تجسس کی خلش خاص چیز ہے اور جتنی زیادہ انتظار کی خلش ہوگی، اتنا ہی دلچسپ قصہ ہوگا۔''

ناولی واقعوں میں ''قصہ پن'' پیدا کرنا اور قصے کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ کسی کے اندر یہ قوت خداداد ہوتی ہے کہ قصے کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنا سکتا ہے۔ بعض ناول نگار اپنی تمام تر محنتوں کے باوجود قصے کو زیادہ دلچسپ نہیں بنا پاتے۔ بہر حال یہ عنصر خواہ کسی درجے میں ہو، ناول میں اس کا موجود ہونا ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ جس قصے میں دلچسپی جتنی زیادہ ہوگی، قاری کے لئے وہ اتنا ہی پُر کشش ہوگا۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابل توجہ ہے کہ دور از قیاس قصوں کے مقابلے میں قرین قیاس زیادہ کشش انگیز ہوتے ہیں۔ اس لئے ایسے قصوں میں ہماری ارضی زندگی کے خارجی اور داخلی نقشے ہوتے ہیں۔ لیکن قرین قیاس قصوں میں تجسس کے عنصر کو برتنا اور شروع سے اخیر تک برقرار رکھنا زیادہ مشکل ہے۔ دور از قیاس قصوں میں فوق الفطری واقعات و عناصر کے وسیلے سے حیرت ناکی اور عجوبگی پیدا کر لینا آسان ہے۔ مگر اس میں ارضی زندگی کی چمک و دمک اور

کشش نہیں ہوتی، حقائق حیات کی بصیرت اور تجربات کے شعور کی کمی ایسے قصوں کو بے کیف بنا دیتی ہے۔

پلاٹ:

ناول کے پلاٹ کی تشکیل کا فن، تعمیر کے فن کے مترادف ہے۔ اچھے پلاٹ کے لئے تکنیکی ہنرمندی کی ضرورت ہے۔ جس طرح معمار، عمارت کو خوبصورت بنانے کے لئے اس کے مختلف حصوں کو سلیقے اور خوش اسلوبی سے ملاتا اور جوڑتا ہے، اسی طرح ناول نگار ناول کے پلاٹ کے مختلف اجزاء کو خوبصورتی کے ساتھ ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ پلاٹ کا یہ اجزاء جتنی احتیاط سے فطری طور پر مربوط ہوتے ہیں، پلاٹ اتنا ہی مکمل، موثر اور دلکش ہوتا ہے اس کی کامیابی کی نشانی یہ ہے کہ اس میں تحیر و تعجب کی کیفیت زیادہ ہوتی ہے۔ پلاٹ کے مختلف مراحل میں ''تب کیا ہوا؟'' ''تب کیا ہوا؟'' کا سوال جتنی تیزی سے نمایاں ہوگا، ناول کا پلاٹ اتنا ہی اثر انگیز ہوگا۔ شاید اسی لئے ای۔ ایم فارسٹر کو لکھنا پڑا کہ:

''پلاٹ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہوتا ہے۔''

ناول کے قصے اور پلاٹ میں بین فرق ہے۔ قصہ تو ڈرامے میں بھی ہے، داستان اور افسانے میں بھی۔ ناول کا پلاٹ دوسری تمام اصناف قصہ سے الگ ہوتا ہے۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ ناول میں پلاٹ بالکل نہ ہو، جب کہ ناولی شعور کی مطابقت سے قصے کا ہونا بہرحال ضروری ہے۔ ناول کے ناقدین نے ناول کے ایک صاف اور سیدھے پلاٹ کے اجزاء کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کے بالعموم پانچ مراحل ہوتے ہیں۔ پلاٹ کے پہلے حصے میں ناول کے تمام کرداروں کے خال و خط روشن کئے جاتے ہیں اور ان کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ناول کے واقعات کی پیشکش کے لئے ابتدائی

فضا تیار ہوتی ہے۔ دوسرے حصے میں ان واقعات کے اندر پیچیدگی پیدا ہونے لگتی ہے اور کرداروں سے متعلق معاملوں میں گتھیاں پڑنے لگتی ہیں۔ تیسرے حصے میں یہ تمام پیچیدگیاں اور گتھیاں مرحلۂ شباب پر پہنچ جاتی ہیں۔ چوتھے حصے میں واقعوں اور کرداروں کی الجھنیں کم ہونے لگتی ہیں اور مجموعی فضا میں سلجھاؤ کے آثار پیدا ہونے لگتے ہیں۔ پلاٹ کا پانچواں حصہ اختتامی ہوتا ہے۔ اس حصے میں تمام واقعے فطری انجام پر پہنچتے ہیں اور کرداروں کی عملی سرگرمیاں مکمل ہو جاتی ہیں۔ ان تمام مرحلوں میں گہرا ارتباط اور مضبوط جوڑ ہوتا ہے۔ ناول کا قصہ، پلاٹ میں اتنی خوش اسلوبی اور فنی سلیقہ مندی سے ڈھلا ہوتا ہے کہ کہیں پر سلسلۂ واقعات ٹوٹتا ہوا معلوم نہیں ہوتا۔ ناول نگار پلاٹ کی تشکیل کے دوران غیر ضروری واقعوں کو کاٹ چھانٹ ٹھیک ویسے ہی کرتا ہے جس طرح مالی چمن بندی کے دوران شاخوں اور پودوں کے فاضل حصوں کی کتر بیونت کرتا ہے۔ تشکیل کے اعتبار سے پلاٹ کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ پلاٹ کی ایک قسم ڈھیلی ڈھالی ہوتی ہے اور دوسری جامع اور گٹھی ہوئی ہوتی ہے۔ ناول کا معیاری پلاٹ دراصل وہ ہوتا ہے جس میں ان دونوں کا توازن ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ پلاٹ زیادہ ڈھیلا ہو تو واقعات کا فطری تسلسل مجروح ہوتا ہے اور اگر سختی سے جامعیت کا لحاظ رکھا جائے تو میکانکی رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ دونوں ہی باتیں پلاٹ کے حسن و اثر پر حرف لاتی ہیں۔ پلاٹ کے مجموعی تاثر کے حسن کو قائم رکھنے کے لئے اعتدال کی راہ کو اختیار کرنا ضروری ہے۔ پلاٹ کی تشکیل کا یہی انداز واقعات کے تسلسل بیان کی فطری جاذبیت میں نکھار پیدا کرتا ہے۔

خوبصورت پلاٹ کی تشکیل کے لئے تکنیکی ہنرمندی اور مشاقی بے حد ضروری ہے۔ پلاٹ تخلیقی بصیرت سے زیادہ فنی ریاضت چاہتا ہے۔ اکتساب و ریاضت ہی کے ذریعے بہتر پلاٹ بنانے کے فن پر قدرت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس کے لئے تخیل، ذہانت

اور حافظ کے عناصر کی خاص طور پر اہمیت ہے۔ ناول نگار انھیں قوتوں کے سہارے ایک اچھے، خوبصورت اور اثر انگیز پلاٹ کی تشکیل میں کامیابی حاصل کرتا ہے۔ قوت تخیل واقعوں اور تجربوں کو محسوسات کے جامے میں منتقل ہونے میں مدد دیتی ہے۔ قوتِ حافظ واقعات کو ناول نگار کے سامنے بکھیرتی رہتی ہے اور ان کی ترتیب و تشکیل کے دوران تکرار بے جا سے بچاتی ہے اور ذہانت پلاٹ میں نامناسب کمزوریوں کو ابھرآنے سے روکتی ہے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ فنی طور پر ناول کی کامیابی کا انحصار بہت حد تک پلاٹ کی کامیاب تشکیل ہی پر ہے۔ تھوڑی سی بے توجہی اور بے احتیاطی بھی پلاٹ کی مجموعی کیفیت کے لئے نقصان دہ ثابت ہوسکتی ہے۔ اگر چہ بے پلاٹ (Plotless) ناول لکھنے کے تجربے بھی کیے گئے ہیں اور تجربے کی اس نوعیت نے ایک نئے تکنیکی انداز کو فروغ بھی دیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بظاہر ان بے پلاٹ ناولوں میں بھی داخلی سطح پر ایک منظم پلاٹ کا شعور موجود رہتا ہے۔ اس طرح کے ناولوں میں پلاٹ کی خارجی عناصر کو برتنے کا اہتمام نہیں کیا جاتا، لیکن داخلی سطح پر ایک فطری باضابطگی کو قائم رکھنے کی کاوش کی جاتی ہے۔ مختصر یہ کہ اگر پلاٹ کے فنی تصور کو ملحوظ رکھا جائے تو ناول اپنی صحیح اور اصلی شکل میں سامنے نہ آسکے گا۔

واقعہ:

ناول کا قصہ چھوٹے بڑے کچھ واقعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ واقعے انفرادی اور اجتماعی، شخصی اور معاشرتی زندگی کے تجربات سے اخذ کئے جاتے ہیں۔ ناول نگار اپنے گرد و پیش کے حالات اور عصری معاملات و مسائل کا گہرا مشاہدہ بھی کرتا ہے اور خود اپنے تجربات کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ اپنے ایک خاص ناول کے لئے موضوع کی مناسبت اور مطابقت کا لحاظ رکھتے ہوئے وہ چند خاص واقعوں کا انتخاب کرتا ہے اور انھیں ان کی ضروری جزئیات کے ساتھ ایک فطری ترتیب دیتا ہے۔ ناول کے واقعوں کی عضویاتی تنظیم اتنے سلیقے سے کی

جاتی ہے کہ ان کے ذریعہ ایک خاص دور کی انسانی زندگی کی ہنستی بولتی اور جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ ابتدا، نقطہ عروج اور انجام، واقعہ نگاری کے یہ تین اہم مرحلے ہیں۔ مرحلۂ ابتداء دراصل ناول کے واقعات کا تعارفی مرحلہ ہے۔ اس میں ناول کے آئندہ واقعات کے لئے فضا بنائی جاتی ہے۔ اس کے بعد واعات بتدریج آگے بڑھنے لگتے ہیں اور ان میں گرہیں پڑنے لگتی ہیں۔ جیسے جیسے ان واقعاتی گرہوں اور الجھنوں میں اضافہ ہوتا جاتا ہے، تجسس کی لہر تیز تر ہوتی جاتی ہے۔ جہاں یہ پیچیدگیاں بہت بڑھ جاتی ہیں اور تجسس کی لہر شدید تر ہو جاتی ہے، وہی ناول کا نقطہ عروج ہے۔ نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد واقعات دھیرے دھیرے نشیبی حصے میں داخل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ اختتام پر آتے آتے تمام واقعے اپنے فطری انجام پر پہنچ جاتے ہیں۔

یہ بات عام طور پر تسلیم کی گئی ہے کہ ناول کے ذریعے تنقید حیات، تعبیر حیات، تفسیر حیات اور تصویر حیات سامنے آتی ہے۔ اس سے ناول اور زندگی کے گہرے رابطے پر واضح طور پر روشنی پڑتی ہے۔ ناول کی تمام تر فنی کشش بنیادی طور پر زندگی کی توانائی سے ماخوذ ہے۔ زندگی سے مضبوط تعلق رکھنے ہی کی وجہ سے ناول، ناول ہے۔ ارضی زندگی کی حقیقتوں کو ان کی محرومیوں اور مسرتوں کو ناول نگار اتنی خوبصورتی سے یکجا کرتا اور قصے کے پیرایے میں بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والے بھی اس سے لطف و مسرت کا سرمایہ حاصل کرتے ہیں۔ اسی لئے ناول کی واقعہ نگاری کو حقیقت نگاری کا مترادف تصور کیا گیا ہے۔ یہاں تصوریت، تخییت، اور جذباتیت کی گنجائش بہت کم ہے۔ ناول نگار پورے انہماک وارتکاز کے ساتھ اپنے عصری ماحول کی انسانی زندگی کا تجربہ و مشاہدہ کرتا ہے اور ان سے پیدا ہونے والے تاثرات کو ناول کے فنی تقاضوں سے پوری طرح ہم آہنگ کر کے کرتا ہے۔ اسی لئے ہر اچھے اور اہم ناول میں متعلقہ دور کے عصری شعور کا ہونا ضروری ہے۔ عصری شعور کی یہی

قوت ناول میں ایسی توانائی اور تابناکی پیدا کر دیتی ہے کہ جس کی وجہ سے اس کا فنی حسن پوری طرح نکھر جاتا ہے۔ ناول سے زندگی کا یہ تعلق جتنا اٹوٹ، ہمہ جہت اور بھرپور ہوتا ہے، ناول اتنا ہی حیات افروز اور حیات بداماں ہوتا ہے۔ ناول میں انفرادی یا اجتماعی زندگی کی خارجی سطح کی عکاسی سے کام نہیں چلتا۔ زندگی کے خارجی نقشے تو پھیکے اور ادھورے ہوتے ہیں۔ خارجی نوعیت کی مصوری سطحی ہوتی ہے۔ ناول نگار انسانی زندگی کے اس چھلکے یا خارجی سطح سے گزر کر اس کی روح میں اترنے کی کاوش کرتا ہے اور باطنی حالات وکوائف کو پرکھتا ہے اور پیش کرتا ہے۔ انسان چونکہ صرف ''خارج'' ہی میں زندہ نہیں ہے، اس کا داخلی وجود بھی ہے بلکہ حقیقتاً اس کے داخلی وجود کی کیفیتیں ہی اس کی خارجی زندگی کی سرگرمیوں پر حاوی رہتی ہیں، اس لئے ناول میں انسان کی خارجی زندگی کے نقوش، داخلی صورت حال کے تابع ہوتے ہیں۔ ناول میں زندگی کی مصوری کا اصلی مفہوم ہی یہ ہے کہ خارجیت اور داخلیت کی کامل ہم آہنگی سامنے آجائے۔ یہی ہم آہنگی، زندگی کی تخلیق جدید کے تصور کو معنویت بخشتی ہے۔ خارجی اور داخلی زندگی کی ملی جلی کیفیتوں کی آئینہ داری ہی بشری تقاضوں کی عکاسی کرتی ہے اور انسانی خوبیوں اور خامیوں کے فطری آب ورنگ کو روشن کرتی ہے۔ مکمل زندگی ہی سے ناول کا مکمل فن منظر عام پر آتا ہے۔

کردار:

واقعات، افرادِ واقعات کے بغیر رونما نہیں ہو سکتے۔ ارضی ماحول سے متعلق واقعات کی پیشکش کے لئے تو ''افراد'' کی ضرورت ہے ہی۔ فرضی واقعات بھی ''افراد'' کے بغیر پیش نہیں کئے جاسکتے۔ ناول نگار اپنے قصے میں واقعات کا جو ماحول بیان کرتا ہے، اس کے کردار بھی اسی ماحول سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ ہماری معاشرتی زندگی مختلف طبقاتی پیمانوں میں منقسم ہے۔ رہن سہن، بول چال، رسم و رواج، زبان و کلچر اور مذہب و مسلک میں بھی

تنوعات ہیں اور اقتصادی اور معاشی اعتبار سے بھی تضادات موجود ہیں۔ ناول نگار جس طبقے، معیار اور انداز و مزاج کی زندگی کو اپنا موضوع بناتا ہے، کردار بھی اسی طبقے، معیار اور انداز و مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ناول کے واقعات سے متعلق افراد جنھیں عام طور پر کردار کہا جاتا ہے، گرد و پیش کے عام انسانوں سے جس حد تک ملتے جلتے ہیں ان میں اتنی ہی زیادہ جانداری اور توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کردار اگر تخیلی یا جذباتی پیکر بن جائیں تو ان کی شخصیتیں مکمل نہیں ہو پاتیں۔ یہ ارضی ماحول کے صرف آئینہ دار ہی نہیں ہوتے، پروردہ بھی ہوتے ہیں اور حقیقت تو یہ ہے کہ اگر ارضی ماحول کے پروردہ یہ نہ ہوں تو ارضی ماحول کی عکاسی بھی یہ نہیں کر سکتے۔ ناول کے کرداروں کے لئے اسی لئے یہ ضروری ہے کہ ان کے اندر عجوبگی اور اجنبیت نہ ہو ان کی سیرتیں اور خصائل و عادات معروف ہوں اور ان کے چہرے جانے پہچانے ہوں۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر کے مطابق کرداروں کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

We may divide characters into flat and round. Flat characters were called 'Humours' in the seventeenth century and are sometime scalled types and sometimes caricatures in their purest form, they are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the begining of the curve towards the round."

(ہم کرداروں کو ''چپٹے'' اور ''مکمل'' میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ سترہویں

صدی عیسوی میں چپٹے کرداروں کو ''مزاحیہ'' کا نام دیا گیا تھا۔ کبھی
انھیں ''خاکے'' کہا جاتا ہے اور کبھی ''کیریکچر''۔ حقیقتاً ''چپٹے کردار'' وہ
ہیں جو ایک خیال یا ایک خصوصیت کی بنیاد پر تشکیل دیئے جاتے ہیں
جب ان میں ایک سے زیادہ عنصر نمایاں ہوتا ہے تو ان میں ''مکمل
کردار'' بننے کے عمل کا آغاز ہوتا ہے۔)

فارسٹر نے چپٹے (Flat) اور مکمل (Round) کرداروں کے مابین فرق اور امتیاز کا ایک واضح خط تقسیم کھینچ دیا ہے۔ چپٹے یا یک رخے کردار ادھورے ہوتے ہیں۔ ایک چپٹا کردار کسی ایک وصف خاص کا پیکر اور نمائندہ ہوتا ہے۔ اس کے اندر حقیقی زندگی کی روشنی اور توانائی نہیں ہوتی اور نہ وسعتیں ہوتی ہیں جن سے بشری مزاج کی مختلف خوبیاں اور خامیاں ہوتی ہیں۔ اس کی سیرت میں نشیب و فراز کی وہی کیفیت ملتی ہے جو عام انسانی مزاج کی خصوصیت ہے۔ یہ محض شر کا نمائندہ نہیں ہوتا، یہ صرف نیکی یا صرف بدی کا پیکر نہیں ہوتا۔ اس کی سیرتی رنگارنگی، اس کی واقعیت شعاری کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کے اندر اپنے دور کی زندگی کی سرگرمیوں کو پیش کرنے کی پوری صلاحیت ہوتی ہے۔ ناول میں اسی رنگ و مزاج کے کرداروں کی تخلیق و پیشکش مستحسن تصور کی گئی ہے۔

ناول میں زندگی کے اظہار کا وسیلہ کردار ہی ہے۔ یہ کردار ہماری حقیقی زندگی سے جتنا زیادہ قریب ہوں گے، ناول میں پیش کردہ زندگی کی واقعیت اتنی ہی پُر کشش اور باا ثر ہوگی۔ ایک ناول میں عموماً دو سطح کے کردار ہوتے ہیں۔ ایک یا دو کردار مرکزیت کے حامل ہوتے ہیں جن کو ناول کا ہیرو اور ہیروئن کہا جاتا ہے۔ دوسری سطح کے کردار ضمنی اور ذیلی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ضمنی اور ذیلی کردار، مرکزی کرداروں کی تکمیل و تقویت کے لئے لائے جاتے ہیں۔ مرکزی کردار، ناولی واقعات کے آغاز سے انجام تک سرگرم عمل رہتے

ہیں۔ ضمنی اور ذیلی کردار واقعاتی لہروں پر وقتاً فوقتاً ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ یہ محدود وقتوں کے لئے نمایاں ہوتے اور اپنے حصے کا رول ادا کر کے معدوم ہو جاتے ہیں۔ ناول کے واقعات دراصل مرکزی کرداروں ہی کے واقعات ہوتے ہیں جن کی مربوط زندگی ہمارے سامنے آتی ہے۔ ان تمام کرداروں کی کامیاب تخلیق کا ایک بنیادی تقاضہ یہ ہے کہ ان کے خارجی اعمال، داخلی کوائف سے پوری طرح مماثلت اور مطابقت رکھتے ہوں۔ اگر خارجی پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جائے تو یہ کھوکھلے پیکر بن کر رہ جاتے ہیں۔ اور اگر داخلی پہلو پر زیادہ توجہ دی جائے تو یہ جذباتی اور حسّی پیکر بن جاتے ہیں۔ ان دونوں جہتوں کا امتزاج ہی ''کردار'' کے حقیقی خال وخط کو نمایاں کرتا ہے۔ ناول میں کرداروں کی سیرت کے تمام پہلو اچانک سامنے نہیں آتے، واقعات جیسے جیسے آگے بڑھتے ہیں، کرداروں کی ذہنی، جذباتی اور عملی سرگرمیاں واضح ہوتی جاتی ہیں اور رفتہ رفتہ یہ کھل کر ہمارے سامنے آجاتے ہیں ان سے ہماری قربت اور دلچسپی بھی اسی مناسبت سے بڑھتی جاتی ہے اور پھر قاری کو ان سے ہمدردی، محبت یا نفرت پیدا ہو جاتی ہے۔ یعنی ان کے نقوش قائم ہو جاتے ہیں۔ اگر کرداروں کی فطری ان کی خارجی اور داخلی سرگرمیوں سے ہم آہنگ نہ ہوگی تو ان سے ہماری دلچسپی برائے نام رہ جائے گی۔ کرداروں کی فطرت فوق البشری خصوصیات کی حامل ہو تو بھی ان کی کشش ہمارے لئے غیر توجہ طلب بن جاتی ہے۔ ہمارے لئے وہی کردار دلچسپ اور لائق توجہ ہوتے ہیں جن کے اندر انسانی خصائل وعادات، خوبی اور رنگ ڈھنگ ہوتے ہیں اور جو اپنے جذبہ وفکر اور حرکت وعمل میں تطابق رکھتے ہوں ایسے ہی کردار ناول کے مکمل اور مؤثر کردار ہوتے ہیں۔ ناول نگاری کے جدید میلان کے تحت واقعات سے زیادہ توجہ کرداروں پر دی جانے لگی اور ان کے ذہنی اور نفسی ارتقاء کی مرقع کشی بھی۔ بقول ڈی۔ ایچ۔ لارنس:

"ناول انسانی خیالات اور جذبات کو پیش کرنے کے لئے عظیم ترین صنف ادب ہے۔"

پس منظر:

ناول کے واقعوں اور کرداروں کا ایک خاص پس منظر ہوتا ہے۔ دنیا کے تمام واقعات اپنا زمانی اور مکانی پس منظر رکھتے ہیں۔ انسانی معاشرے کے افراد بھی زمانی و مکانی پس منظر ہوتا ہے۔ ناول کے واقعات اور کرداروں کی عملی سرگرمیوں سے اگر زمان و مکان کے عناصر حذف کردیئے جائیں تو ان کے حسن و اثر کی قوت زائل ہو جاتی ہے۔ ہر واقعہ اپنے اپنے متعلقہ عہد ہی میں معنی خیز ہوتا ہے اور ہر کردار اپنے ہی دور میں اثر انگیز ہوتا ہے۔ اسی طرح ہر واقعہ کے رونما ہونے کی ایک جگہ ہوتی ہے اور ہر کردار کے متحرک اور سرگرم عمل رہنے کی بھی خاص جگہیں ہوتی ہیں۔ ہر عہد کے اپنے خیالات اور ہر جگہ کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں، ناول کا واقعہ انھیں حالات اور تقاضے کے پس منظر میں بامعنی بنتا ہے۔

پس منظر کی آئینہ داری ہی دراصل معاشرہ نگاری ہے۔ ناول کے واقعوں اور کرداروں کا زمانہ اور جگہ متعین نہ ہوں تو معاشرہ نگاری مبہم بن جاتی ہے۔ پھر کہاں معاشرہ نگاری؟ کیسی معاشرہ نگاری؟ معاشرے کے یہ دونوں اجزاء یعنی "دور" اور "جگہ" متعین ہوں تو معاشرہ نگاری بھی واقعیت پسندانہ ہو جاتی ہے۔ ناول نگار کو متعلقہ معاشرے کی تفصیلات پیش کرنے میں سہولت ہوتی ہے اور وہ معاشرتی زندگی کی تمام جزئیات کو سلیقے سے قلم بند کرتا ہے نہ مختلف معاشروں کا مزاج یکساں ہے اور نہ وقت یا دور جامد ہے۔ ناول کے واقعات اور کردار معاشرے ہی سے اخذ کئے جاتے ہیں۔ ان واقعوں اور کرداروں کے وسیلے سے ناول نگار ایک خاص معاشرے کو ایک خاص دور یا کچھ خاص ادوار کے آئینے میں پیش کرتا ہے۔ نذیر احمد کے قصوں کی معاشرہ نگاری مرزا رسوا کے "امراؤ جان ادا" کی

معاشرہ نگاری سے بالکل مختلف ہے اور ''امراؤ جان ادا'' کی معاشرہ نگاری پریم چند کے ناولوں کی معاشرہ نگاری سے بالکل الگ تھلگ ہے۔اسی طرح عہد نو کے ناولوں کی معاشرہ نگاری پریم چند کے ناولوں کی معاشرہ نگاری سے ہٹ کر اپنی الگ کیفیت اور خصوصیت رکھتی ہے۔ان تمام ناولوں میں مختلف ادوار و مختلف جگہوں کی آئینہ داری ہوئی ہے ان میں متعلقہ ادوار اور جگہوں کے معاملات و مسائل منعکس ہوئے ہیں۔ان میں مختلف ادوار و جگہوں کے تہذیبی تقاضے بھی ہیں اور معاشرتی مطالبات و مسائل بھی۔تہذیبی اور معاشرتی شعور کا یہ اختلاف فطری اور حقیقی ہے۔نذیر احمد کے دہلوی معاشرے کی خوبیاں اور خامیاں مرزا رسوا کے لکھنوی معاشرے میں تلاش نہیں کی جاسکتیں اور آزادی سے قبل کے ہندوستانی معاشرے اور آزادی کے بعد کے ہندوستانی معاشرے میں بین فرق موجود ہیں۔جو مسائل حیات پہلے تھے اب وہ نہیں ہیں اور جو اس وقت ہیں وہ آئندہ نہیں رہیں گے۔ ناول نگار اپنے عہد اور اپنے گردوپیش کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کا بغور مطالعہ، مشاہدہ اور پر خلوص تجزیہ کرتا ہے اور اپنے تاثرات کو تخلیقی انہماک اور فنی بصیرت کے ساتھ پیش کر دیتا ہے۔مختصر یہ کہ معاشرہ نگاری کے بغیر حقیقت نگاری کے شعار کا مظاہرہ محال ہے۔

زبان و بیان:

ناول کے تمام واقعوں اور کرداروں کی پیشکش کا وسیلہ ''زبان و بیان'' ہے۔ کرداروں کے حرکات و سکنات، بول چال اور جذبہ و فکر کو زبان و بیان ہی سامنے لاتے ہیں۔واقعوں کے اظہار اور کرداروں کی بات چیت کی زبان صاف و سادہ اور سہل و عام فہم ہوتی ہے۔مصنوعی اور مغلق زبان اور انداز بیان کی ژولیدگی، ناولی واقعوں اور کرداروں کے حسن و اثر کو برباد کر دیتی ہے۔''مکالمہ'' ناول کے فن کا ایک نہایت اہم عنصر ہے اور یہ مکالمے لفظوں اور جملوں سے ترتیب دیئے جاتے ہیں۔کرداروں کی گفتگو بھی مکالموں کے

ذریعے ہی سامنے آتی ہے اور ان کے طرز احساس اور انداز فکر کی آئینہ داری بھی مکالموں ہی سے ہوتی ہے۔ ایک ناول میں تمام دوسرے اوصاف موجود ہوں، صرف مکالمے مصنوعی اور بے جان ہوں تو اس ایک کمزوری کی وجہ سے ناول کا تمام فنی حسن ماند پڑ جاتا ہے اور مجموعی طور پر ناول ایک ناکامیاب قصہ بن کر رہ جاتا ہے۔

زبان دراصل وہ بنیادی قوت ہے جس پر واقعہ نگاری، کردار نگاری، معاشرہ نگاری اور مکالمہ نگاری کا پورا دارومدار رہتا ہے۔ صاف وسادہ اور طاقت ور زبان ہی ان اجزاء کو بحسن وخوبی برتنے میں کامیابی دلاسکتی ہے۔ طاقتور زبان کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ وہ ثقیل اور مانوس ہو۔ کردار سماجی زندگی کے جن طبقات سے منتخب کئے جاتے ہیں، ان طبقات میں بولی سمجھی اور استعمال کی جانے والی زبان ہی طاقتور زبان کہی جاتی ہے۔ ناول نگار کرداروں سے متعلق طبقات ہی کی زبان کو اختیار کرتا ہے اور اسی کو واقعوں اور کرداروں کا وسیلۂ اظہار بناتا ہے۔ کرداروں کے ماحول اور طبقاتی معیار کو فراموش یا نظرانداز کردیا جائے یا ناول نگار اپنی ہی زبان کے معیار کو ملحوظ رکھے تو اس سے کرداروں کی صحیح شکل اور اصلی سیرت سامنے نہیں آتی ہے۔ ناول کے کردار اس کے ذہنی مخلوق بن کر رہ جاتے ہیں۔

مکالمہ نگاری کی خوبی وکامیابی کا راز اس میں ہے کہ کرداروں کی باہمی گفتگو ہماری عام زندگی کی گفتگو سے ملتی جلتی ہو۔ انداز وگفتگو یا لب ولہجہ میں ایسا تکلف اور تصنع نہ ہو کہ قاری اس کے غیر حقیقی ہونے کو محسوس کرلے۔ مکالموں کے لئے روانی، چستی اور بے تکلفی ضروری ہے۔ طوالتِ بے جا کے حامل مکالمے بھی مصنوعی بن جاتے ہیں۔ مکالموں کے لب ولہجے کی بے ساختگی ہی ان کو سریع الاثر بناتی ہے۔ الفاظ کی ثقالت اور جملوں کی پیچیدگی بھی مکالموں پر خراب اثر ڈالتی ہے۔ ناول کے واقعات ان مکالموں کے ذریعے بھی آگے بڑھتے ہیں اور جابجا ناول نگار کے بیانات بھی ان کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ان بیانات میں

بھی واقعیت پسندانہ شعار کا ہونا ضروری ہے۔ ناولی واقعوں کے پس منظر اور پیش منظر سے انھیں پوری طرح وابستہ ہونا چاہیے۔ ایسا نہ ہو کہ کوئی بیان واقعاتی ربط و تسلسل سے غیر متعلق ہو کر واقعات کے بہاؤ کی راہ میں حارج ہو۔ مکالموں اور بیانات کا مقصد ہی یہ ہے کہ ان کے ذریعے واقعات میں فطری جامعیت برقرار رکھی جائے اور واقعات کے گھٹاؤ میں کوئی خلل پیدا نہ ہو۔ مکالموں اور بیانات کی کمزوری ناول کے واقعات کو بے کیف اور بے اثر بنا دیتی ہے اور مجموعی طور پر ناول کے حسن پر اس کا منفی اثر پڑتا ہے۔

نقطۂ نظر:

ناول نگار زندگی کو ذاتی تجربوں کے پس منظر میں پیش کرتا ہے۔ اس کے مطالعے کی وسعت اور مشاہدے کی باریکی اس کے تخلیقی تجربوں میں وہ تہہ داری پیدا کرتی ہے۔ جس سے انسان کی خارجی اور داخلی زندگی تمام نفسی کیفیتوں کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی کی یہ تخلیق جدید نقطۂ نظر کے بغیر نہیں ہوسکتی۔ خاص طور پر ایسی صورت میں کہ جب زندگی خود بامقصد ہے۔ انفرادی اور اجتماعی شخصی اور معاشرتی سرگرمیوں کے سلسلے میں ناول نگاری اپنی پسند و ناپسند اور اپنی رائے ہوتی ہے۔ اس سے اس کے نقطۂ نظر کا انکشاف ہوتا ہے۔ چونکہ اس کی تخلیقی بصیرت زندگی کی مثبت قدروں کی دریافت کرتی ہے اس لئے فطری طور پر ناول نگار کا نقطۂ نظر بھی اثباتی رویہ کا حامل ہوتا ہے۔

ناول میں نقطۂ نظر کا اظہار بھی ایک خاص فنی سلیقے سے ہوتا ہے۔ نقطۂ نظر کے اظہار میں بے جا جوش و خروش سے کام لینا غیر مستحسن ہے اس لئے کہ اس کی وجہ سے کبھی خطابت کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے اور کبھی ناصحانہ انداز ابھر آتا ہے۔ خطیبانہ اور ناصحانہ میلان ناول کے فنی حسن و اثر کے لئے بہت نقصان رساں ہے۔ ناول کو دفترِ وعظ و نصیحت بنا دینا تو آسان ہے مگر اس کو فنی طور پر ناول بنائے رکھنا مشکل ہے۔ ناول میں نقطۂ نظر اس کے فنی

تقاضوں کے تابع ہوتا ہے اور اس کا اظہار بالکل فطری رنگ میں ہوتا ہے۔ قاری کو ہرگز یہ نہیں محسوس ہونا چاہئے کہ نقطۂ نظر اوپر سے لادا گیا ہے یا یہ کہ ناول نگار کو فنی تقاضوں سے زیادہ اپنا نقطۂ نظر عزیز ہے۔ نقطۂ نظر ایک اہم ترین عنصر ہونے کے باوجود ناول کے فنی تقاضوں سے بالا کوئی شرط نہیں ہے۔ ناول میں زندگی کی تخلیق کچھ اس ڈھنگ سے ہوتی ہے کہ نقطۂ نظر خود بہ خود نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ ناول میں زندگی کی تخلیق و تشکیل کسی نقطۂ نظر کے بغیر ہو کیونکہ تجربوں، مشاہدوں اور مطالعوں کی بنیاد پر ناول زندگی کے بارے میں اپنی کوئی نہ کوئی رائے بنالیتا ہے، کوئی نہ کوئی خیال اور تصور قائم کر لیتا ہے اور اسے ناول کے فنی تقاضوں میں جذب کر کے پیش کرتا ہے۔ اس کا یہ نقطۂ نظر صرف مسائل حیات کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ انسانی رابطوں، سماجی رشتوں اور معاشرتی پہلوؤں کی نئی جہت اور نئی معنویت تلاش کرتا ہے۔

معیاری اور کامیاب ناول میں یہ تمام عناصر واجزاء ایک دوسرے سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ناول نگار اپنی سلیقہ مندی سے ان کے بہترین اور مکمل امتزاج تک پہنچنے کی کاوش کرتا ہے۔ یہ امتزاج جتنا خوبصورت ہوتا ہے، ناول اتنا ہی کامیاب ہوتا ہے۔

(ماخوذ از اردو ناول آزادی کے بعد)

افسانہ کی تعریف

پروفیسر صغیر افراہیم

ہندی میں کہانی، عربی میں قصہ اور فارسی میں افسانہ لغوی اعتبار سے ہم معنی اور ایک دوسرے کے متبادل الفاظ ہیں لیکن اردو ادب میں یہ تینوں اصطلاح کے طور پر مستعمل ہیں اور اس معنی میں ایک دوسرے سے قدرے مختلف ہیں۔ کسی وقوعہ کا ایسا دلچسپ بیان کی قاری یا سامع پوری دل جمعی سے پڑھ یا سن سکے سب میں مشترک ہے۔ حکایت، روایت، قصہ، داستان، کہانی اور افسانہ یہ سب اپنے معنی کے لحاظ سے بظاہر ایک جیسے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کے مفہوم میں فرق ہے خاص کر افسانہ اپنی صفات میں باقی دیگر مذکورہ اصناف ادب سے مختلف ہے۔

اردو میں افسانہ شارٹ اسٹوری (Short Story) کا مترادف ہے۔ یہ صنفِ جدید مغربی ادب کی دین ہے۔ اس لئے مذکورہ سلسلہ میں مغربی ادب کے دانشوروں کے نظریوں سے بھی واقفیت حاصل کرنا مناسب ہے۔

دی انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا میں شارٹ اسٹوری کی تعریف و وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

"Short story, brief fictional process narrative that is shorter than a novel and that usually deals with only a few characters. The short story is usually

concerned with a single effect conveyed in only one or few significant episodes or scenes....... The short sroty had its precedents in ancient Greek fables and brief romance, the tales of the Arabian Nights."

اس اقتباس سے یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ مختصر افسانہ ایک ایسی صنف ہے جو ناول کے مقابلے میں بہت کم ضخامت کی حامل ہوتی ہے، اور ایک یا چند باتوں کا وحدتِ تاثر کے ساتھ اظہار کرتی ہے۔

ٹی۔او۔بیچ کرافٹ نے اپنی کتاب ''دا ماڈیسٹ آرٹ'' کے پہلے باب میں مختلف مغربی ادیبوں کے حوالے سے افسانے کی پیدائش کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔ ایچ۔ای۔بیٹس (H.E. Bates) اپنی کتاب ''دا ماڈرن شارٹ اسٹوری'' (The Modern Short Story) میں لکھتا ہے کہ افسانہ کی تاریخ طویل نہیں ہے بلکہ بہت مختصر ہے۔ الزبتھ بووین (Elizabeth Bowen) ''دا فیبر بک آف ماڈرن اسٹوریز (The Faber Book of Modern Stories) کے پیش لفظ میں رقمطراز ہے کہ افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔ سمرسٹ ماہم (Somerset Maugham) افسانہ کی صنف کو جدید تو مانتا ہے مگر اس کو انیسویں صدی کے وسط کی پیداوار بتاتا ہے۔ ''اے اسٹڈی آف شارٹ اسٹوری'' (A Study of Short Story) میں اس کے امریکن مصنفین ایچ۔ایس۔کینبائی (H.S. Canby) اور اے۔ایس۔ڈیشل (A.S. Dashiell) نے افسانے کو انیسویں صدی کے ابتدائی دور کی پیداوار بتایا ہے۔ لیکن ہمارے ادب میں یہ صنف بیسویں صدی کی دین ہے اور مغربی

ادب کے اثر اور انگریزی زبان کے وسیلے سے آئی ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

''افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنف ادب ہے۔۔۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے۔''[1]

بیچ کرافٹ اپنی مذکورہ کتاب میں کہانی (قدیم) اور افسانہ (جدید) کا بنیادی فرق یہ بتاتا ہے کہ کہانی، گو کی زبانی سامعین کو سنائی جاتی ہے۔ کہانی گو کی موجودگی اور اس کی اپنی شخصیت خصوصی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ پیشہ وارانہ مہارت سے روایتی کہانی کہ جس سے سامعین عموماً واقف ہوتے سنا کر انھیں مسحور کر لیتا جبکہ افسانہ تحریری شکل میں ہوتا ہے اور افسانہ نگار قارئین کے روبرو رہ کر افسانہ سنانے سے قاصر ہوتا ہے۔ وہ بالکل نئی کہانی کو تحریر کے پیرایے میں بیان کرتا ہے کہ قاری کی توجہ کا حصول ممکن ہو اور اس کو (قاری) کو تنہائی میں زیادہ گہرائی سے سوچنے اور محسوس کرنے کا موقع فراہم ہو سکے۔ کہانی زبانی بیان کرنے کے پیرایہ میں کہی جاتی ہے لیکن افسانہ تحریر کا وہ فنی نتیجہ ہے جس کو پڑھنے سے ہی مقصود کی تکمیل ہو سکتی ہے۔ برینڈر میتھیوز (Brander Mathews) نے اپنی کتاب ''دافلاسفی آف دا شارٹ اسٹوری'' (The Philosophy of the Short Story) میں افسانہ کے تعلق سے مزید وضاحت کی ہے۔ وہ افسانہ کو مختصر کہانی سے قطعی جداگانہ صنف بتاتا ہے اور افسانہ کو کہانی پر فضیلت دے کر اس کی صنف کو اعلیٰ خیال کرتا ہے۔ اس کے خیال میں افسانہ فنی تجزیہ کا نتیجہ ہوتا ہے جو بے شمار خوبیوں سے رچا بسا ہوتا ہے۔ درحقیقت روایت، حکایت، قصہ، کہانی، داستان، افسانہ ایک سلسلے کی تدریجی کڑیاں

---

[1] اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر، ممتاز شیریں (اردو افسانہ مسائل اور روایت)، ص ۹۶

ہیں لیکن افسانہ اپنی ترقی یافتہ شکل میں وہ بیانیہ تحریر ہے جس میں فن کو ملحوظ رکھ کر زندگی کے تعلق سے کسی ایک واقعے، حادثے، جذبے کو مختصراً اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری پورے ذہنی لگاؤ کے ساتھ اسے پڑھ سکے اور ابتدائی تاثر، انجام کو پہنچ کر اپنا ایک مکمل اور بھرپور نقش قاری کے ذہن پر قائم کر جائے۔

وقار عظیم اپنی کتاب ''فن افسانہ نگاری'' میں ایڈگر ایلن پو، اے۔ جے۔ جے۔ ریٹ کلف، ایچ۔ جی۔ ویلس، چیخوف، مس الزبتھ بووین، ای۔ اے۔ او۔ برین ودیگر ممتاز مغربی ادیبوں اور فنکاروں کے حوالہ سے افسانہ کی متعدد تعریفیں وخصوصیات درج کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> ''افسانہ نثر کی ایک مختصر بیانیہ تحریر (تخلیق) ہے جو ایک واحد ڈرامائی واقعے کو ابھارتی ہے۔'' جس میں کسی ایک کردار (یا کرداروں کے ایک مخصوص گروہ) کے نقوش نمایاں کئے جاتے ہیں (اس میں کردار کی ذہنی کش مکش یا اس کی زندگی کا کوئی ایک واقعہ بھی شامل ہے۔) اور واقعات کی تفصیل اتنے اختصار اور ایجاز کے ساتھ کی جاتی ہے کہ پڑھنے والے کا ذہن اس کا ایک (واحد) تاثر قبول کرے۔''[1]

صنفِ افسانہ کو زندگی کے حقائق سے روشناس کرا کر مغرب، مشرق پر سبقت لے گیا ہے جبکہ دیگر مذکورہ اقسام کی ابتدا اور ارتقاء میں مشرق کی کارفرمائیاں ہیں اور مغرب نے ان سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن اردو افسانہ ہندوستانی رنگ و روپ میں رچ بس کر مقامی مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہوا ہے کہ اس کی وضع سے یہ امتیاز کرنا کہ یہ غیر ملکی صنفِ ادب ہے، مشکل ہے۔ افسانہ کی ہیئت مغربی ہے اور فن کا اکتساب بھی مغرب سے کیا گیا ہے

---

[1] فن افسانہ نگاری، وقار عظیم، ص ۱۶

مگر دیگر خوبیوں کا سلسلہ ہمارے قدیم ادبی سرمایہ تک دراز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب سے متاثر ہونے کے باوجود اردو افسانہ کی اپنی ایک شناخت، ایک پہچان ہے۔ اس نے ہندوستان میں پروان چڑھنے والی کہانیوں اور داستانوں کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔ ملکی معاشرت، تہذیب اور قومی زندگی کی عکاسی کی ہے اور کم عمری میں ہی (۱۹۳۶ء سے قبل) فن کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے ادب کو بیش بہا نمونے بخش دیے ہیں۔

افسانہ انسانی زندگی کے تعلق سے اس کے تمام محرکات وعوامل، گونا گوں مشاغل، سانحی نشیب و فراز اور واقعاتی مدوجذر کو اپنے اندر سموتے ہوئے اس طرح ادبی پیکر میں ڈھلتا ہے کہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو منعکس کر کے قاری کے ذہن پر ایک بھرپور تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ افسانہ انسانی زندگی سے براہ راست متعلق ہونے کے سبب، اسی طرح متحرک اور تغیر آمیز بھی ہے۔ انسانی زندگی میں جیسے جیسے تبدیلیاں آتی ہیں اور جیسا اس کا مزاج بنتا ہے اُسی پیکر میں افسانہ بھی ڈھلتا رہتا ہے۔ افسانہ کی روح وحدتِ تاثر ہے۔ یہی افسانہ نگار کا فنی نصب العین ہوتا ہے جسے وہ کم سے کم وقت میں اپنے قارئین کے ذہنوں پر نقش کر دینا چاہتا ہے جس کی خاطر وہ اپنے تجربات، مشاہدات، تخیلات اور تصورات کا سہارا لیتے ہوئے تخلیق کے پُر پیچ ذہنی مرحلوں سے گزر کر واقعات کا سحر انگیز تانا بانا تیار کر کے ان کرداروں کو روشناس کراتا ہے جو ماحول اور فضا سے ہم آہنگ ہو کر اس کے مقصود کی تکمیل کر سکے۔ افسانہ کے تشکیلی لوازم سریّت، تجسس، ندرت، جدت، جامعیت میں ڈوب کر قاری کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ اس کی دلچسپی اوّل تا آخر برقرار رہتی ہے اور قاری کا ذہن اس واحد تاثر کو قبول کر لیتا ہے جو افسانہ کی تخلیق کا سبب ہوا ہے، تو افسانہ کامیابی سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار کے لئے بعض مراحل دشوار اور دقت طلب ہوتے ہیں۔ وہ وحدتِ تاثر کے لئے اپنے ذہن کو بناتا سنوارتا اور اس کو عملی وجود میں لانے

کی خاطر وحدت سے کثرت کی جانب جا کر واقعات اور کرداروں کا انتخاب کرتا ہے اور پھر کثرت سے وحدت کی طرف اس طرح آتا ہے کہ وحدتِ تاثر میں تیزی اور تندی آجاتی ہے۔ڈاکٹر محمد حسن ان مراحل کو تھوڑے فرق سے یوں بیان کرتے ہیں:

"افسانہ نگار کا کام دوہری محنت کا کام ہے، ایک تو وہ کثرت سے وحدت کی طرف جاتا ہے پھر اسی وحدت کی نمائندگی کے لئے کرداروں اور واقعات کی محفلیں سجاتا ہے اور پھر کثرت کی طرف آتا ہے۔"[1]

افسانہ کی تخلیق میں متعدد قیود، حد بندیوں اور فنی کارگزاریوں کو دخل رہتا ہے۔ یعنی حد بندیوں کو مجروح کرنا دراصل افسانہ کی افادیت کو مسکوک کرنا ہے۔افسانہ میں واقعہ اور کردار کی تشکیل و تعمیر میں تخیل کی رنگ آمیزی کا عمل ہونا ضروری ہے لیکن اس کی کہانی جو کہ واقعہ اور کردار کے باہمی ردعمل کا نتیجہ ہوتی ہے، اس کی بنیاد کسی حقیقت پر ہی مبنی ہونی چاہئے۔ کسی واقعہ کی ہو بہو منظر کشی یا کردار کی حقیقی تصویر کشی افسانہ کے وجود کو مشکوک بنا سکتی ہے۔ایسی بیانیہ تحریر انشائیہ، واقعہ نگاری، رپورتاژ، شخصیتی خاکہ، روزنامچہ غرض کچھ بھی ہو سکتی ہے لیکن ممکن ہے کہ افسانہ کے زمرے میں نہ آپائے۔ واقعات، تجربات، مشاہدات، کرداروں کو افسانہ میں پوری غیر جانبداری سے پیش کر کے اور اپنے ذاتی تاثر یا رائے کو منعکس نہ کر کے، افسانہ نگار فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے۔افسانہ کے ذریعے قاری کے سامنے کوئی بھی مسئلہ رکھنا ممکن ہے مگر اس کا حل پیش نہیں کیا جا سکتا۔حل کی تلاش قاری کو کرنی ہے۔نتیجہ بھی اسی کو اخذ کرنا ہے۔افسانہ نگار کا یہ کام نہیں ہے۔افسانہ کی طوالت کے بارے میں ناقدینِ فن کی مختلف آرا ہیں مگر اس پر بھی متفق ہیں کہ طوالت اتنی ہو کہ قاری

۱۔ نئے افسانے کے بارے میں چند خیالات، (ادبی تنقید)، ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۳۱

اکتاہٹ کا شکار نہ ہو پائے اور خارجی و داخلی مداخلت کے امکان نہ رہ پائیں جس کے سبب قاری کی توجہ منتشر ہو جائے اور افسانے کے تاثر کی یکجہتی مجروح ہو جائے۔ ایڈگر ایلن پو ''دا انسائیکلو پیڈیا برٹینکا'' میں افسانہ کی وکالت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اس کی طوالت اتنی ہو کہ قاری ایک ہی نشست میں اس کو اس طرح ختم کر لے کہ وحدت تاثر اور لہجہ کی ہم آہنگی شروع سے آخر تک برقرار رہے۔ وہ افسانہ کے لئے یہ بھی ضروری قرار دیتا ہے کہ اس میں نئے پن کے ساتھ ایک بھرپور دباؤ بنا رہے اور پورا بیان سچائی کی غمازی کرے۔

افسانہ بھی ادب کی دیگر اصناف کی مانند مختلف اجزاء یا عناصر سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ اس کے عناصر زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کی طرح تبدیل ہوا کرتے ہیں۔ اس کے تشکیلی عناصر میں پلاٹ، کردار، ماحول اور فضا کے علاوہ وحدتِ تاثر، موضوع اور اسلوب کو اہمیت حاصل ہے۔

پلاٹ:

کہانی کی تعمیر کا تمام تر انحصار پلاٹ پر ہوتا ہے۔ اسی لئے افسانے میں اس کی حیثیت جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی سی ہے۔ اس کی کئی قسمیں بیان کی گئی ہیں جیسے سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظم پلاٹ، ضمنی پلاٹ وغیرہ۔ تشکیلی دور میں سادہ پلاٹ زیادہ مقبول رہے ہیں۔ ناقدین نے پلاٹ کا پہلا جز افسانہ کا عنوان قرار دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عنوان میں مقناطیسی کشش اور معنویت ہونی چاہئے کہ قاری سرخی دیکھ کر افسانہ پڑھنے پر آمادہ ہو جائے۔ اچھے عنوان کی پہلی شرط افسانے کے موضوع سے اُس کی مناسبت ہے۔ دوسری خصوصیت اُس کا مختصر ہونا ہے اور تیسرا وصف اس کا نیا پن ہے۔

افسانہ میں واقعات، مشاہدات اور حادثات کی فنی تعمیر دراصل پلاٹ کی تشکیل کی وساطت سے ہوتی ہے جو افسانہ کے دیگر اجزاء کو آپس میں مربوط رکھ کر آغاز سے انجام تک

تجسس اور تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ پلاٹ جس قدر مربوط، متجسس اور متناسب ہوگا، افسانہ اتنا ہی دلچسپ اور معیاری ہوگا اور قاری اُسی قدر منہمک ہوکر بھرپور تاثر قبول کر سکے گا۔ سپاٹ یا غیر منظم پلاٹ افسانویت سے عاری ہوتے ہیں۔ اُن میں وہ کرید برقرار نہیں رہ پاتی جو قاری کو بے چین کر دیا کرتی ہے۔ اس لئے پلاٹ کے صیغے میں افسانہ نگار کو واقعات اس ترتیب کے ساتھ بیان کرنے چاہئیں کہ قاری کی دلچسپی لحہ بہ لحہ بڑھتی جائے اور وہ انجام جاننے کے لئے مضطرب ہو جائے۔

کردار:

اشخاص قصہ کے حرکات وسکنات کی عکاسی کا نام کردار سازی ہے۔ کردار افسانہ کا مضبوط ترین ستون ہے۔ ناقدین نے اسے افسانہ میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کردار کو پلاٹ پر بھی مقدم بتایا ہے جبکہ کہانی کے سارے ڈھانچے کا انحصار پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ بغیر اشخاص قصہ، افسانہ کی تکمیل مشکل ہے۔ جن افسانوں میں حیوانات یا نباتات ہیرو کی شکل میں ہیں اُن میں بھی ان انسانوں کی طرح بولتے، سوچتے، سمجھتے اور عمل کرتے دیکھایا گیا ہے۔ پلاٹ میں کرداروں کی شمولیت سے زندگی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور ڈرامائی جاذبیت بھی پیدا ہوتی ہے۔ افسانہ نگار زندگی کے جس رخ کی نقاب کشائی کرنا چاہتا ہے وہ ان کو کرداروں کے وسیلے سے منعکس کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اس کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ای۔ ایم۔ فارسٹر نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا۔ اگرچہ وہ ہنری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے۔ لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تنوع کو) اہمیت اسی لئے دی ہے کہ انسانی

توجہ کو برانگیختہ کرنے کے لئے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعہ اتنا کارآمد نہیں۔"[1]

بہرحال پلاٹ کی طرح افسانے میں کردار کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ای۔ ایم البرائٹ (E.M. Albright) اپنی کتاب The Short Story میں کردار نگاری کے دو واضح طریقوں کو بیان کرتا ہے۔ پہلا تجزیاتی یا بالواسطہ اور دوسرا ڈرامائی یا بلاواسطہ انداز۔ پہلے طریقے کو بھی وہ دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ پہلے کے تحت کہانی کا اسلوب بیانیہ ہو اور فنکار بحیثیت راوی کردار سے متعارف کرتا ہوا چلے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ افسانہ نگار مرکزی کردار کے ذریعے کہانی بیان کرے اور مرکزی کردار وہ خود ہو۔ ڈرامائی یا بلاواسطہ طریقہ میں البرائٹ کرداروں کے مکالمے اور عمل کو فوقیت دیتا ہے۔ اس کے مطابق وہ افسانے جن میں واقعات تیزی سے عمل میں آتے ہیں اور مکالموں کا عنصر زیادہ ہوتا ہے، ڈرامائی یا بلاواسطہ کردار نگاری کے وصف سے مملو و متصف ہوتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے قبل کے افسانہ میں مکالمہ نگاری کی بھی اپنی اہمیت ہے۔ مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہے۔ کردار کی نسبت سے ہی مکالموں کا ہونا بھی افسانہ میں ضروری ہے جب ہی کرداروں کا حقیقی رنگ و روپ کھلتا ہے اور مختلف کرداروں میں امتیاز نمایاں ہوتا ہے۔ وقت اور مقام کے بارے میں بھی آگہی ہوتی ہے۔

ماحول اور فضا:

ماحول اور فضا بھی افسانے کے ضروری عناصر قرار دیئے جاتے ہیں۔ یہ پلاٹ اور کردار کی ایسی درمیانی کڑیاں ہیں جو تمام واقعات کے تانوں بانوں کو یکجا کرتی ہیں۔ ماحول کے تحت کہانی کے گرد و پیش کے مناظر، مقام کی جغرافیائی خصوصیات اور مکان کے

---

[1] افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ (افسانے کی حمایت میں، ص ۱۰۷۔۱۰۸

سازوسامان آتے ہیں۔

کہانی کا ماحول وقت کی گردش کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ یہ ماضی، حال اور مستقبل سے بھی متعلق ہوسکتا ہے اوراس کی کامیاب تصویر کشی ہی ماحول کی عکاسی کہلاتی ہے۔[1]

لیکن ''فضا'' اُس تاثر کو کہیں گے جو ''ماحول کی تصویر کشی سے دل ودماغ میں پیدا ہوتا ہے۔ جیسے قبرستان کی ویران اور تاریک رات کا منظر ماحول میں شمار ہوتا ہے لیکن اس کے تصور سے دل ودماغ پر جوخوف اور اداسی طاری ہوتی ہے اسے فضا کہیں گے۔

وحدتِ تاثر:

مذکورہ عہد کے افسانوں میں وحدتِ تاثر لازمی جزٔ قرار پایا ہے۔ اس عنصر کو برقرار رکھنے کے لئے افسانہ نگار مختلف حربوں کا سہارا لیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے پورے تاثر کے ساتھ افسانے میں نظر آئے اور قاری اُس کو اُسی شدت سے محسوس کرے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ افسانے میں پیش کیا جانے والا تاثر جس قدر توانا اور مضبوط ہوگا، افسانہ اُسی قدر کامیاب ہوگا۔

موضوع:

ابتدائی دور کے افسانوں میں موضوع کے انتخاب کو خاصی اہمیت دی گئی ہے۔ جیسے پریم چند، راشد الخیری، سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، اوپندر ناتھ اشک وغیرہ نے اپنے افسانوں کے لئے ایسے موضوعات منتخب کئے ہیں جن کا تعلق جیتی جاگتی دنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے ہے مثلاً سماجی نابرابری، رشوت ستانی، معاشرتی انتشار، جہالت، بیکاری، گداگری، جہیز اور بے میل شادی کے عبرتناک انجام وغیرہ۔ یلدرم، نیاز

---

[1] پریم چند کہانی کا رہنما، ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۱۲۷

اور ان کی قبیل کے دیگر رومانی افسانہ نگاروں نے نرم، گرم، گداز بانہوں کے لمس کے تاثرات سے اپنے موضوعات سجائے ہیں۔ حالانکہ موضوع کا انتخاب افسانہ نگار کے لئے ایک مشکل مرحلہ ہے جس کے لئے عمیق مشاہدے اور گہرے مطالعے کی ضرورت ہے۔ تبھی افسانہ نگار موضوع پر عبور رکھتے ہوئے کہانی کے تانے بانے بن سکتا ہے، پلاٹ کو باقاعدگی سے ترتیب دے سکتا ہے اور اُسی کے وسیلے سے عنوان بھی قائم کرسکتا ہے۔

اسلوب:

پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب، جیتے جاگتے کردار، مناظر کی مصوری اور فضا کی تاثیر کے لئے حسن بیان پر خاصا زور دیا گیا ہے۔ تمہید سے خاتمے تک افسانہ نگار کی یہ کوشش کہ قاری افسانہ کی طرف پوری طرح متوجہ رہے اسی صورت میں ممکن ہوسکتی ہے کہ اس کو زبان پر عبور حاصل ہو اور تحریر میں موہ لینے والی کیفیت ہو۔ حسن بیان کے سہارے جذباتی تاثر افسانہ کے رگ و پے میں اس طرح سمویا جاسکتا ہے کہ قاری کے دل کی دھڑکنیں تیز ہوجائیں اور وہ افسانہ ختم کرے تو دلی جذبات اس کے ذہن میں چنگاریاں سی پیدا کریں۔ تقریباً ہر ادیب کا اسلوب مختلف ہوتا ہے اور یہ اسلوب ہی اُسے دوسرے ادیب سے ممتاز و ممیز کرتا ہے۔ اس کو ہم چار حصوں میں منقسم کرسکتے ہیں۔

۱۔ بیانیہ اسلوب

۲۔ مراسلاتی اسلوب

۳۔ سوانحی اسلوب

۴۔ مخلوط اسلوب

حسن بیان کے یہ چاروں انداز ہمیں مذکورہ عہد کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔

آج افسانہ کے رنگ و روپ اور ہیئتی ڈھانچے میں نمایاں فرق آچکا ہے۔ جدید

افسانہ اپنے ماضی سے بڑا مختلف ہوتا جارہا ہے اور نت نئے تجربوں سے دوچار ہے۔ بقول ممتاز شیریں آج کا افسانہ:

"اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔"[1]

چونکہ جدید یا جدید ترین افسانوں کا زیرِ نظر کتاب سے کوئی تعلق نہیں ہے اس لئے افسانہ کی تعریف ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۵ء کے درمیان عہد کو مدِ نظر رکھ کر کی گئی ہے۔

(ماخوذ از اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل)

---

[1] ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع، ممتاز شیریں (اردو افسانہ روایت اور مسائل)، ص ۶۵

فن ڈرامانویسی

ابراہیم یوسف

ڈراما کس طرح پیدا ہوتا ہے:

انسان اپنے جذباتِ مسرت والم کا مختلف طریقوں سے اظہار کرتا ہے۔ کبھی الفاظ سے کبھی اشاروں سے۔ کبھی چہرے کے اتار چڑھاؤ اور کبھی اعضاء کی جنبش وحرکت سے اپنی ناپسندیدگی کا اظہار کبھی تو وہ اس طرح کرتا ہے کہ زبان سے کہہ دیتا ہے یہ بات مجھے پسند نہیں۔ کبھی وہ صرف نفرت سے اپنا منہ دوسری طرف پھیر لیتا ہے کبھی چہرے پر شکنیں ڈال ڈال کر اس کا اظہار کرتا ہے اور کبھی کبھی جب وہ بیک وقت ان تمام ذرائع سے کام لیتا ہے اس میں زیادہ زور پیدا ہو جاتا ہے۔ اظہار جذبات کے ذریعہ بعض فطری ہوتے ہیں اور بعض اکتسابی، آواز ایک فطری چیز ہے مگر کسی خاص طریقے سے اس کا استعمال اکتسابی چیز ہے۔ بچہ پیدا ہوتے ہی مختلف قسم کی آوازیں تو نکالنے لگتا ہے لیکن کوئی خاص زبان استعمال نہیں کرتا ہے۔ وہ بڑا ہوتا ہے اور اپنے آس پاس کے لوگوں کو بولتے سنتا ہے تو ان کی نقل کرتا ہے اب اس نقل سے وہ چند الفاظ سیکھ لیتا ہے اور پھر ان الفاظ کے معنی سمجھتا ہے۔ مثلاً اس کو بھوک لگتی ہے تو وہ روتا نہیں بلکہ بھوک بھوک چلاتا ہے لیکن صرف کہہ دینے سے اس کا مقصد پورا نہیں ہوتا بلکہ اعضاء کی جنبش، چہرے کے اتار چڑھاؤ کی آوازوں سے بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔

کسی کا محض یہ کہہ دینا کہ میں بہت رنجیدہ ہوں وہ اثر پیدا نہیں کرتا جو چہرے کے اتار چڑھاؤ اور اعضاء کی جنبش سے پیدا ہوسکتا ہے۔ اس لئے اظہار رنج ومسرت کے

لئے زبان ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر زبان نہ ہوتو ہم اشاروں کے ذریعہ اپنے مطلب کا اظہار کر سکتے ہیں۔ بہر حال اگر زبان سے کوئی بات کہہ دیں اور اشاروں سے اس میں تاثیر پیدا نہ کریں تو ہماری بات میں زور پیدا نہیں ہو سکتا ہے۔ اس سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ جب انسان سوسائٹی میں رہتا ہے تو وہ ضرور مختلف طریقوں سے دوسروں کے تاثرات کو بھی محسوس کرتا ہے اور پھر دوسروں کے سامنے ان تاثرات کو پیش کرتا ہے اور جب وہ اس طرح دوسروں کی نقالی کرتا ہے تو ڈراما یا ناٹک وجود میں آتا ہے۔ گویا ڈراما یا ناٹک انسان کے جذبۂ نقالی کا اظہار ہے۔ ارسطو انسان کو سوشل حیوان ہونے کے ساتھ ساتھ نقال حیوان بھی قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ نقالی انسان میں بچپن سے ودیعت کی جاتی ہے۔ اور فطرتاً انسان نقالی سے خوشی محسوس کرتا ہے۔

ڈراما تاریخ کے ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے اور جب تک انسان میں نقالی کا جذبہ موجود ہے ڈراما یا ناٹک بھی موجود رہے گا۔ ڈراما چونکہ دوسروں کے احساسات و جذبات کو منتقل کر دینا ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعہ سوسائٹی کی تمدنی و معاشرتی پہلوؤں کو بھی پیش کرنا ہے اس لئے خود دیگر صنف ادب سے اہمیت میں کسی طرح کم نہیں۔

ڈراما یا ناٹک کی اہمیت جو اس کو دیگر اصناف ادب سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کی عوام سے قربت ہے کیونکہ جب ڈراما اسٹیج کیا جاتا ہے تو اس کو دیکھنے والا کوئی مخصوص طبقہ نہیں ہوتا بلکہ سوسائٹی کے ہر طبقہ کے افراد اس میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ڈراما نگار ناول نویس یا افسانہ نگار کی طرح تمثیل کے مقصود کو کھلے الفاظ میں ظاہر نہیں کر سکتا بلکہ اس کی کامیابی اس میں ہے کہ وہ کرداروں اور مکالموں سے اپنے مقصد کو اس طرح پیش کر دے کہ عوام کے سامنے وہ آئینہ ہو جائے اس سے ڈراما کو پیش کرنے میں صرف مصنف ہی کی محنت کافی نہیں ہوتی بلکہ کرداروں کو بھی محنت کرنا پڑتی ہے۔

ڈراما کے لوازم:

(۱) اسٹیج: شیکسپیئر کے زمانے میں عام طور پر اسٹیج تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا (۱) پہلا یا سامنے کا اسٹیج جو کسی بھی کھلی ہوئی جگہ مثلاً سڑک یا میدان وغیرہ کا کام دیتا تھا۔ (۲) دوسرا عقبی اسٹیج جس میں کچھ فرنیچر ہوتا تھا اور وہ کسی محل یا کمرہ یا کونسل ہال یا اسی قسم کے اندرونی مقامات کے لئے استعمال کیا جاتا تھا۔ (۳) تیسرا بالائی اسٹیج جو سین میں ایکٹروں کی تبدیلی سے مقام تبدیل کر دیا جاتا تھا اور دیکھنے والے تصور میں سین تبدیل ہونا محسوس کر لیتے تھے۔ موجودہ زمانے کے اسٹیج کی پیچیدگیاں ناظرین کو بھی الجھن میں ڈال دیتی ہیں اور وہ بمشکل اپنی توجہ پلاٹ و کردار پر مرکوز کر سکتے ہیں۔

(۲) ایکٹر: اسٹیج ڈراما کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایکٹر کا خیال خود بخود پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ اس کی اہمیت وہی ہے جو موسیقی میں آواز کی۔ موسیقار خواہ کتنا ہی ماہر کیوں نہ ہو لیکن اگر اس کی آواز میں رس اور کشش نہیں ہے تو وہ لوگوں کی توجہ اپنی جانب منعطف نہیں کر سکتا۔ اسی طرح ایکٹر جذبات و احساسات کو اسی طرح پیش نہیں کر سکتا جس طرح ڈراما نویس نے محسوس کیا ہے تو ڈراما کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اداکاری خود ایک آرٹ ہے اور اداکار بہت بڑا آرٹسٹ۔ ایک اداکار کی انتہائی کامیابی یہ ہے کہ وہ جس کردار کی نقل کر رہا ہے خود اس سے اس قدر قریب ہو جائے کہ دیکھنے والوں کی ہمدردی و نفرت اس کی ذات سے وابستہ ہو جائے۔ اداکار کا کام صرف مکالمے ادا کرنا نہیں ہے بلکہ اس کے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ ان میں ان کی صحیح روح بھر دے۔ وہ سمجھ لے کہ کہاں اس کو اپنی آواز کم کرنا ہے کہاں زیادہ، کن الفاظ کو رک رک کر ادا کرنا ہے اور کن الفاظ کو تیزی سے۔ کس لفظ پر زور دینا ہے اور کس پر نہیں۔ یہ تو ہم روز کی زندگی میں دیکھتے ہیں کہ جو لوگ سپاٹ بولنے کے عادی ہوتے ہیں باوجود اس کے کہ ان کے دلائل ٹھوس اور گفتگو مدلل ہوتی ہے اکثر اس شخص سے مقابلے میں

ناکامیاب ہو جاتے ہیں جو عام گفتگو اور بول چال میں الفاظ کے استعمال میں مہارت رکھتے ہیں۔ ایک اداکار کا خاص فن اشاروں کے ذریعہ سے احساس وجذبات کا اظہار ہے۔ اگر وہ تاثرات کو اپنے چہرے اور حرکت سے پیدا نہیں کرسکتا تو وہ کوئی خاص تاثر پیدا نہیں کرسکتا۔

(۳) دیگر لوازم: ڈرامے کی تیاری صرف ایک اچھے اداکار اور مکالموں کو اچھی طرح ادا کردینے پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسٹیج پر اس ماحول کو پیش کرنا ہے جو وقت و زمانے کے مطابق ہو۔ اگر اس قومی خصوصیت، کلچر، زبان اور مکان کا لحاظ نہ رکھا جائے تو وہ محض بیکار ہے۔ فرض کیجئے ایک ڈراما اسٹیج کیا جارہا ہے جس میں باز بہادر اور روپ متی کی داستانِ محبت ہے اب اگر باز بہادر ایک موجودہ جنٹلمین کی طرح منہ میں سگار دبائے، سر پر ہیٹ رکھے اور سوٹ بوٹ سے لیس ہو کر آتا ہے تو کوئی شخص اپنی ہنسی ضبط نہیں کرسکے گا۔ اس لئے اسٹیج اور لباس کی تیاری میں زمانے کے ماحول، تہذیب معاشرت اور اس کے ساتھ ساتھ زبان اور قومی خصوصیات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

ناول اور ڈراما:

تاریخی اعتبار سے ڈراما، ناول سے قدیم تر چیز ہے اور ان کے اجزائے ترکیبی کو ایک سمجھنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ انسان کی دلچسپی ہمیشہ انسانوں کے جذبات واحساسات سے رہی ہے اور انسان کی اس خواہش پر ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ وہ اپنے آس پاس کے لوگوں کو ان کے اصل روپ میں دیکھنا چاہتا ہے کیونکہ جب ہم آپس میں ملتے جلتے ہیں اور ہمارے درمیان سوشل تعلقات قائم ہوتے ہیں تو بھی باوجود بے انتہا بے تکلفی کے اپنے کردار پر ایک نقاب ڈالے رہتے ہیں۔ اس نقاب کو الٹ کر دیکھنے کی ہر شخص کی خواہش ہوتی ہے اور اس کی یہ خواہش کبھی داستان کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے، کبھی ڈرامے کی صورت میں، کبھی ناول کے روپ میں اور کبھی ناول کے انداز میں۔ ناول ایک مکمل ادبی صنف ہے اور

ڈراما مکمل طور پر صنف ادب نہیں۔ اس کے لئے اسٹیج کی ضرورت بھی ہوتی ہے اسی لئے ڈراما جس قدر پابند ہے ناول اسی قدر آزاد ہے۔ اسی لئے ڈراما انتہائی مشکل آرٹ ہے اور ناول اس کے مقابلے میں آسان ہے۔ ڈراما لکھتے وقت اسٹیج کے متعلق پوری معلومات نہایت ضروری ہیں۔ ولیم ہنری ہڈسن لکھتا ہے کہ:

''ناول ہر شخص لکھ سکتا ہے جس کے پاس قلم دوات اور کاغذ ہے لیکن ڈراما لکھنے کے لئے اور بہت کچھ چاہئے۔ ان دونوں میں سب سے اہم تکنیک کا فرق ہے۔ ولیم ہنری ہڈسن لکھتا ہے کہ:

''داستان یا ناول کی کہانی بیان کرنے کے لئے ہوتی ہے اور ڈراما نقالی ہے جو حرکت وتقریر کے ذریعہ کی جاتی ہے۔''

ناول ایسی صنف ادب ہے جو اپنے اندر ہر چیز کو محیط کر لیتی ہے اور ہر وہ چیز جو ناول نگار بیان کرنا چاہتا ہے آسانی سے بیان کر دیتا ہے۔ نیز اس کے ساتھ قاری کا ذہن خود ہر اس چیز پر غور کرتا اور محسوس کرتا چلا جاتا ہے جو ناول نگار نے محسوس کیا ہے۔

برخلاف اس کے ڈراما قاری کو ہزاروں الجھنوں میں پھنسا دیتا ہے۔ اس لئے ہر شخص ڈراما میں وہی دلچسپی محسوس نہیں کر سکتا جو ناول میں ہوتی ہے۔ نظر براں موجودہ ڈراما میں اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ ڈرامہ نویس ان معمولی معمولی جزئیات کو بھی بیان کر دے جو اسٹیج سے متعلق ہیں۔ وہ اگر کمرے کا منظر بیان کر رہا ہے تو کمرے کے فرنیچر اور اس کی دارنش سے لے کر معمولی جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ کرداروں کے کپڑے کے رنگ، ان کے پہننے کے طریقوں کو بیان کرتا ہے۔ وہ کرداروں کی حرکات وسکنات، ان کا لب ولہجہ، چہرے کے اتار چڑھاؤ، آواز کی بلندی وپستی تک بتلاتا ہے اور بعض ڈراما نویس تو کرداروں کے تعارف کے وقت ان کے کریکٹر تک پر ریمارک کر دیتے ہیں مگر پھر بھی ہر

شخص سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ ڈراما پڑھتے وقت ان معمولی جزئیات پر ایسی ہی نظر رکھے گا۔ ڈراما اور ناول میں یہ ایک ایسا بین فرق ہے جو دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ کر دیتا ہے۔

ڈراما کی بنیاد:

کسی فنکار سے یہ توقع رکھنا کہ وہ زندگی کے ہر پہلو پر ایک ہی وقت میں روشنی ڈال سکے گا صحیح نہیں۔ کیونکہ زندگی ہزاروں اختلافات سے بھری پڑی ہے۔ ڈراما نویس زندگی کے کسی ایک پہلو کو منتخب کر لیتا ہے۔ واقعات میں ایک ربط و تسلسل پیدا کرتا ہے اور پھر کرداروں کے ذریعہ سے ان کو پیش کرتا ہے۔ اگرچہ ڈراما نویس خود ان کے متعلق اپنی کوئی رائے نہیں دے سکتا مگر پھر یہ کہہ دینا کہ مصنف خود کو ان سے علیحدہ رکھتا ہے، درست نہیں۔ خود ڈراما نویس کی ذات اور اسی کے نظریے اکثر گوشوں سے جھانکتے نظر آتے ہیں۔ جب ڈراما نویس اسی طرح زندگی کے کسی پہلو یا سوسائٹی کی کسی خاص کمزوری کو منتخب کر لیتا ہے تو یہی اس کے ڈراما کا مواد ہوتا ہے۔ اب ڈراما نویس مجبور ہوتا ہے کہ وہ کرداروں سے مکالموں اور معاشرتی تبدیلیوں کو اپنے مواد سے وابستہ رکھے۔ وہ کردار، ماحول اور کردار کی پوزیشن برقرار رکھنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔ اسی لئے ڈراما کی ماہیت اور مواد میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ان دونوں کو آپس میں جوڑے رکھنے میں ڈراما نویس کو واقعات میں کافی کاٹ چھانٹ کرنا پڑتی ہے اور اب یہ اس کی صلاحیت پر موقوف ہے کہ وہ کس واقعہ کو ڈرامہ کا تسلسل برقرار رکھنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے اور کس کو نہیں اور کن کن واقعات کو اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت اور کرداروں کو ابھارنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔

صرف واقعہ اور مواد ہی وہ چیزیں نہیں جن پر ڈرامے کی بنیاد ہوتی ہے بلکہ اس کے علاوہ کشمکش (Conflict) ڈراما کا سب سے اہم جزو ہے۔ بغیر کشمکش کے ڈراما وجود میں

نہیں آسکتا۔ کشمکش مختلف قسم کی ہوسکتی ہے۔ کبھی دو انسانوں میں کشمکش ہوتی ہے۔ کبھی انسان اور سوسائٹی میں۔ کبھی حقائق اور جذبات میں کبھی خود اپنی خواہشات کی جو قصہ کے ذریعہ بیان کی جاتی ہیں۔ اس طریقے سے ہر ڈراما کسی نہ کسی کشمکش سے شروع ہوتا ہے۔

ڈراما کا ڈھانچہ:

ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ جب یہ کشمکش شروع ہو جاتی ہے تو وہ کن کن مراحل سے گزرتی ہے۔ اس کشمکش کے شروع ہونے کے لئے کسی خاص حادثہ کی ضرورت ہوتی ہے اور پھر حالات و واقعات ہمارے نظروں کے سامنے آنے لگتے ہیں اور یہ واقعات مختلف مراحل سے گزرتے ہیں اور پھر اس حادثہ کا کوئی خاص نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ ڈراما کو پانچ قدرتی حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور انہی پانچ حصوں کے پیش نظر پرانے ڈرامے پانچ ایکٹ کے لکھے جاتے تھے۔ لیکن اب اس خیال میں صرف اس قدر تبدیلی ہوئی ہے کہ ڈراما کو حسب ضرورت ایکٹوں میں تقسیم کرلیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ ڈراما کے یہ پانچ حصے ہم کو علیحدہ علیحدہ صاف نظر نہیں آتے مگر وہ ڈراما میں موجود ہوتے ہیں۔ پانچ قدرتی حصے مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) تمہید واقعہ (۲) الجھاؤ (۳) نقطۂ عروج (۴) سلجھاؤ (۵) انجام (Conclusion)

لیکن ان سب سے پہلے تمہید یا انکشاف ضروری ہے۔

(۱) تمہید یا انکشاف : اس میں ناظر کو ان ضروری باتوں کے متعلق معلومات فراہم کی جاتی ہیں جو ڈراما سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ ڈراما میں بہت سی ایسی باتیں ہوتی ہیں جن کو ڈراما نویس تو بہت کچھ جانتا ہے مگر ناظر نہیں۔ اسی طرح ڈراما میں سیکڑوں کردار یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آتے ہیں جن کے متعلق ڈراما نویس تو اچھی طرح جانتا ہے کہ وہ کون ہے اور مختلف کرداروں کا آپس میں کیا رشتہ ہے مگر ناظر اس سے قطعی ناواقف ہوتے ہیں۔ اس

لئے ان کا تعارف ڈراما نویس کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لئے مختلف طریقوں کو استعمال کیا گیا ہے۔ کبھی تو اس قسم کے تعارف کو کسی ایک کردار کے ذریعہ کیا جاتا ہے اور کبھی خود کلامی کے ذریعہ سے اکثر کردار اپنا تعارف کرا دیتے ہیں۔ یہ دونوں طریقے غیر موزوں اور غیر مناسب ہیں۔ اگر پہلا طریقہ ناظر کے لئے اکتا دینے والا ہوتا ہے تو دوسرا طریقہ قطعی غیر دلچسپ اور غیر قدرتی۔ اس لئے ڈراما نویس عام طور پر اس کو مکالمات کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور مکالمات کے درمیان میں ایسی دلچسپی پیدا کرتا جاتا ہے کہ ناظر اکتاتے نہیں بلکہ ان میں گہری دلچسپی محسوس کرنے لگتے ہیں۔ ایک قادر ڈراما نویس کے فن کا کمال یہی ہوتا ہے کہ وہ تعارف کو وقتاً فوقتاً اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ وہ بالکل ڈراما کا جزو بن جائے۔ بہر حال اس سلسلہ میں جو چیز قابل لحاظ ہے وہ یہ ہے کہ انکشاف یا تعارف کا واضح، مختصر، ڈرامائی اور پلاٹ سے ہم آہنگ ہونا ضروری ہے اور اس میں کسی قسم کی بناوٹ کی جھلک نہ نظر آئے۔

(۲) الجھاؤ یا کشمکش : پردہ اٹھتے ہی ڈرامے کا پلاٹ شروع ہو جاتا ہے اور کس کشمکش جن پر ڈراما کی بنیاد رکھی گئی ہے ظاہر ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ عام طور پر کوئی پیچیدگی اور کشمکش آہستہ آہستہ کسی کردار کے ذہن میں اور تدریجی طور پر واضح اور صاف ہوتی چلی جاتی ہے جس سے مختلف کرداروں کے درمیان جدو جہد شروع ہو جاتی ہے اور اب وہ کیفیت جو ایک فرد سے متعلق تھی آہستہ آہستہ دوسروں پر اثر ڈالنے لگتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ یہ کشمکش یا پیچیدگی جو کسی ایک فرد کے اندر پیدا ہوئی ہے کسی ایک واقعہ کا رد عمل ہو بلکہ کبھی تو یہ پیچیدگی کسی ایک واقعہ سے متاثر ہو کر شروع ہوتی ہے اور کبھی متعدد واقعات کسی فرد میں ایک خاص کیفیت پیدا کرنے کے ذمے دار ہوتے ہیں مگر یہ بات ڈراما نویس کے ذہن میں ہمیشہ رہتی ہے کہ امر واقعہ کے اندرونی اور بیرونی حالات کو اس طرح اجاگر کرے کہ وہ ناظر کے سامنے

دونوں پہلوؤں سے آئینہ کی طرح صاف اور روشن ہو جائیں۔ کبھی کبھی ڈرامے میں دو مختلف کہانیاں شروع ہو جاتی ہیں۔ اہم کہانی کی پیچیدگی تو فوراً ظاہر ہو جاتی ہے مگر دوسری کہانی کی پیچیدگی جو اس کے ساتھ حرکت کر رہی ہے دیر تک سامنے نہیں آتی۔ پیچیدگی یا کشمکش شروع ہونے کے بعد ڈرامے کا سب سے اہم دور شروع ہوتا ہے جس میں کہانی، ماحول، اثرات اور پیچیدگیوں سے گزرتی ہوئی نقطۂ عروج کی طرف بڑھتی ہے۔ یہی وہ دور ہوتا ہے جس سے کسی ڈراما نویس کی ذہانت کا پتہ چلتا ہے کہ وہ کس طرح واقعات، حالات اور کرداروں کے اندرونی احساسات کا جائزہ لے رہا ہے۔ ایک ذہین اور فنکار ڈراما نویس غیر ضروری واقعات کو، خواہ وہ کتنے ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں، نظر انداز کر دیتا ہے اور ضروری واقعات کو بھی اختصار سے پیش کر کے اپنی فنکاری کا ثبوت دیتا ہے۔

ڈرامے کے اس حصے میں اس بات کا خیال رکھنا نہایت ضروری ہے کہ واقعات میں ربط اور کوئی غیر متعلق واقعہ پیش نہ کر دے یا کوئی ایسا واقعہ جو کردار کے مطابق نہیں ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ کہانی برابر آگے بڑھتی رہے۔ اگر کہانی آگے نہیں بڑھتی تو پھر ڈراما نویس مکالموں میں کتنا ہی زور کیوں نہ پیدا کرے ڈراما غیر دلچسپ اور غیر موثر ہوگا۔ کہانی کے واقعات میں تسلسل ضروری ہے۔ دوسرے یہ کہ واقعات کے نتائج غیر حقیقی نہ معلوم ہوں۔

(۳) نقطۂ عروج : چونکہ ڈرامے کے واقعات کا سلسلہ لامتناہی نہیں اس لئے جلد یا بدیر ایسا مقام آجاتا ہے جہاں واقعات کے مطابق کہانی ایک فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہو جاتی ہے جس کو ہم ڈرامے کا نقطۂ عروج کہتے ہیں۔ ویسے تو ڈرامے میں ایسے کئی مقام آتے ہیں کہ لوگ یہ معلوم کرنے کے لئے بے چین ہو جاتے ہیں کہ اب کیا ہوگا۔ لیکن ڈرامے کا نقطۂ عروج وہی ہے جہاں سے کہانی ایک فیصلہ کن مرحلے میں داخل ہوتی ہے اور ایک نیا موڑ

اختیار کر لیتی ہے۔ ڈرامے کو نقطۂ عروج تک پہنچانے اور اس کو ایک نیا موڑ دیتے وقت اس کا لحاظ ضروری ہے کہ جو موڑ کہانی میں پیدا ہوا ہے وہ غیر فطری تو نہیں۔

بعض مصنفین نقطۂ عروج کو فوراً نہیں لاتے بلکہ برابر یہ کوشش کرتے ہیں کہ جہاں تک ہو سکے نقطۂ عروج کو دور رکھا جائے۔ بہر حال نقطۂ عروج جلد آئے یا بدیر لیکن اس کو قدرتی اور منطقی ہونا ضروری ہے۔ ڈرامے میں نقطۂ عروج نہایت اہم حصہ ہے کیونکہ ڈراما جس قدر نقطۂ عروج کے قریب ہوتا جاتا ہے ڈراما نویس کی ذہانت و فنکاری کا امتحان سخت سے سخت ہوتا جاتا ہے۔ یوں تو ہر شخص پہلے ہی سے نتیجے کے متعلق اپنی رائے قائم کر لیتا ہے کہ ایسا ہوگا مگر پھر بھی اس کے ذہن میں ایک بے چینی ہوتی ہے کہ وہ جلد از جلد سب کچھ معلوم کرے۔ اس کی سانس رک جاتی ہے اور دل کی دھڑکنیں تیز ہو جاتی ہیں اور اپنے کردار کی قسمت کا بے چینی سے انتظار کرتا ہے۔ اس کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کا یہ کردار جلد از جلد کشمکش سے گزر جائے جس میں وہ مبتلا ہے۔ یہ حصہ ڈرامے کا سب سے اہم ہوتا ہے۔ اگر یہ ڈراما نویس کی خامکاری کے باعث کمزور رہ گیا تو پھر ڈرامے کی دلچسپی اور اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ چونکہ یہ ڈرامے کا سب سے دلچسپ حصہ ہے اس لئے عام طور پر ڈراما نویس اس کو دیر تک سامنے نہیں لاتے تاکہ لوگوں کی دلچسپی ختم نہ ہو۔

(۴) **سلجھاؤ** : نقطۂ عروج گزر گیا اور ڈراما اب چوتھے دور میں داخل ہوتا ہے جس کو سلجھاؤ کہتے ہیں۔ اگر ڈراما کامیڈی ہے تو پھر ہیرو اور ہیروئن کے سامنے سے وہ مشکلات علیحدہ ہونا شروع ہو جاتی ہیں جن کے باعث انھیں الجھنوں، پیچیدگیوں اور کشمکش میں مبتلا ہونا پڑا تھا۔ اور اگر ٹریجڈی ہے تو پھر وہ تمام عناصر ہٹنا شروع ہو جاتے ہیں جن کے باعث برائیاں ابھی تک اپنا اثر قائم نہیں کر سکی تھیں، اب وہ آزادی سے اپنا عمل کرنے لگتی ہیں۔

بہر حال ڈرامے کا نتیجہ طربیہ ہو یا المیہ، نقطۂ عروج تک پہنچنے سے پہلے ناظر یا

قاری جس ذہنی کشمکش میں مبتلا تھا وہ دور ہونے لگتی ہے۔ لیکن اب ایک مشکل یہ پیدا ہو جاتی ہے کہ کسی طرح دلچسپی کو برقرار رکھا جائے اسی لئے عام طور پر ڈراما نویس نقطۂ عروج تک کہانی کو پہنچانے میں دیر لگاتے ہیں اور نقطۂ عروج کے بعد بہت تیزی کے ساتھ نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں تا کہ وہ اس مشکل مسئلے سے آسانی سے گزر جائیں۔ المیہ ڈراموں میں تو یہ دلچسپی برقرار رہتی ہے مگر طربیہ ڈراموں میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لئے کچھ ایسے واقعات پیش کرنا پڑتے ہیں جس سے انجام تک پہنچنے میں کچھ رکاوٹیں پیدا ہو جائیں۔ اب چونکہ واقعات کا ایک نیا موڑ شروع ہو جاتا ہے اس لئے ممکن ہے یہ خیال پیدا ہو کہ اب واقعات میں تسلسل کی ضرورت نہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ بلکہ اب تو ڈراما نویس کے آرٹ کا اور سخت امتحان شروع ہو جاتا ہے۔ اس حصے کے ہر واقعہ کو تمام واقعات سے مربوط ہونا چاہئے۔

(۵) انجام : چوتھے مرحلے سے گزرنے کے بعد ڈراما اب آخری مرحلہ اختتام یا انجام میں داخل ہوتا ہے۔ موجودہ زمانے کے ڈرامے عام طور پر کسی خاص نتیجے تک نہیں پہنچاتے۔ نتیجہ کو اس طرح مبہم چھوڑ دینے کا منطقی سبب یہ ہے کہ زندگی بہت پیچیدہ اور ہزاروں تضاد کا مجموعہ ہے۔ ایک واقعہ کے بعد دوسرے واقعہ کا ہونا ناگزیر ہے اس لئے زندگی کے پیچیدہ واقعات کے متعلق کوئی آخری رائے دینا ممکن نہیں۔ لیکن ڈراما میں چونکہ زندگی کو ہم آرٹ کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں اس لئے اس میں انجام کو اس طرح مبہم چھوڑ دینا غلط ہے۔ ڈراما طربیہ ہو یا المیہ ڈراما نویس کے لئے یہ بات ضروری ہوتی ہے کہ وہ اپنے ڈراما کے انجام کو ان حالات سے مربوط رکھے جو جدوجہد کے درمیان ظاہر ہوئے تھے اور نقطۂ عروج پر پہنچنے سے قبل جن کے متعلق ایک دھندلا سا تصور پیدا ہو گیا تھا۔ جس طرح واقعات اور ان کے نتائج کو غیر منطقی ہونا چاہئے اسی طرح انجام بھی غیر منطقی نہ ہونا چاہئے۔

ڈرامے کو المیہ سے بچانے کے لئے درمیان میں کسی ایسے واقعہ کو داخل کر دینا جو اس کے انجام کو تبدیل کر دے، یوں تو غیر مستحسن ہے مگر ان مصنفین کو جو طربیہ ڈراما لکھتے ہیں اس قدر موقع ضرور دیا جاتا ہے کہ وہ انجام کو المیہ سے بچانے کے لئے کسی ایسے غیر متوقع واقعہ کے اظہار یا کسی کردار کو یکا یک سامنے لا کر واقعات کے رخ بدل دیں لیکن یہ ضروری ہے کہ ڈراما کی اخلاقی و جمالیاتی قدریں مجروح نہ ہوں۔

پلاٹ:

پلاٹ ڈرامے کا اہم حصہ ہے۔ جس کے بغیر کوئی ڈراما وجود میں نہیں آتا۔ اگر ہم ڈراما اور ناول کے پلاٹ کا مطالعہ کریں تو ہم کو دونوں کے اجزائے ترکیبی میں کوئی فرق نظر نہ آئے گا مگر دونوں کو مختلف حالات میں کام کرنا پڑتا ہے۔ ناول نگار کو آزادی ہوتی ہے کہ وہ جس قدر چاہے اپنے مواد کو پھیلائے مگر ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا۔ ناول پڑھتے وقت قاری جس قدر چاہے وقت دے سکتا ہے مگر ڈراما نویس کو یہ آسانی حاصل نہیں ہوتی کیونکہ جب کوئی شخص ڈرامے کو دیکھنے بیٹھتا ہے تو اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ اس کو ایک مرتبہ ہی دیکھ لے اس لئے ڈراما نویس ہر ہر مقام پر اختصار کو پیش نظر رکھتا ہے اس لئے وہ واقعات میں کانٹ چھانٹ اور غیر ضروری واقعات کو نظر انداز کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس لئے ارسطو نے ڈراما نویس کو نصیحت کی ہے کہ اسے اپنے پلاٹ کی ترتیب میں کسی داستان کو کام میں نہیں لانا چاہئے کیونکہ داستانیں عام طور پر غیر ضروری اور غیر دلچسپ واقعات سے پُر ہوتی ہیں اس لئے ڈرامے کے پلاٹ میں غیر ضروری واقعات، خواہ وہ کتنے ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں، نظر انداز کر دینا ضروری ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ناول نگار کے مقابلے میں ڈراما نویس کو یہ آسانی حاصل ہوتی ہے کہ وہ ان چیزوں کو اسٹیج سیٹنگ کے ذریعہ ظاہر کر دیتا ہے اور ان تمام پر غیر ضروری

تفصیل سے بچ جاتا ہے جو ناول نگار کے لئے ناگزیر ہیں۔

جب ہم پلاٹ کا ذکر کر رہے ہیں تو سب سے پہلے جو چیز ہمارے سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ڈراما نویس نے جو پلاٹ منتخب کیا ہے اور جو واقعات وہ پیش کر رہا ہے وہ زندگی سے کس قدر قریب ہیں۔ وہ زندگی کی صحیح نمائندگی بھی کرتے ہیں یا نہیں؟ وہ کچھ واقعات تو نہیں جو زندگی سے ہم آہنگ نہ ہوں؟

دوسری چیز پلاٹ کی ترتیب میں اخلاقی قدریں ہیں۔ ایک ڈرامہ اسی وقت بڑا کہا جاسکتا ہے جبکہ اس کی جڑیں ہماری روزانہ کی زندگی میں بہت گہری ہوں۔ وہ ایسے لوگوں کی داستانیں نہ ہوں جو مافوق الفطرت ہیں جو زندگی سے بہت دور ہیں اور جن کا عام زندگی سے کوئی واسطہ نہیں بلکہ ایسے لوگوں کی داستانیں ہوں جو عام زندگی سے تعلق رکھتے ہیں جو ہماری زندگیوں سے متاثر ہوتے ہیں اور ہم کو زندگی سے متاثر کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ڈرامے کو صرف انسانی زندگی کے اس حصے کا نمائندہ سمجھ لیا جائے جس کو ٹریجڈی کہتے ہیں بلکہ ڈرامے کا تعلق انسانی زندگی کے اس حصے سے بھی ہے جس کو کامیڈی کہتے ہیں۔ کیونکہ انسان جہاں اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں میں دلچسپی لیتا ہے وہیں اس کی زندگی کا انحصار روز کی ان چند خوشیوں پر بھی ہے جو اس کو حاصل ہوتی ہیں۔ اس لئے پلاٹ کے انتخاب میں خواہ زندگی کے روشن پہلو کو دیکھا جائے خواہ تاریک کو اسے زندگی سے علیحدہ نہیں ہونا چاہئے بلکہ قریب تر ہونا چاہئے کیونکہ ڈرامے کے پلاٹ کی بڑائی اس کی حقیقی زندگی کی قدروں میں پوشیدہ ہے۔ پلاٹ اور واقعات منتخب کرتے وقت ڈراما نویس کا اولین فرض ایسے واقعات کا انتخاب کرنا ہے جس پر وہ بغیر جھجک کے رائے دے سکے۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوگا کہ ایک ہی واقعے پر مختلف ڈراما نویسوں کی رائیں دلچسپی کا سبب بن سکتی ہیں۔

ہم پلاٹ کی دو قسمیں کر سکتے ہیں۔ مربوط اور غیر مربوط— غیر مربوط پلاٹ میں تسلسل و ہم آہنگی نہیں ہوتی۔ وہ واقعات کا ایک مجموعہ ہوتے ہیں جن میں سے کچھ کا تعلق اصل واقعہ سے ہوتا ہے اور کچھ کا نہیں۔ ایسے پلاٹ غیر دلچسپ ہوتے ہیں اور دیکھنے والے جلد گھبرا اٹھتے ہیں۔ برخلاف اس کے مربوط پلاٹ میں واقعات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ تمام واقعات ایک ہی سلسلے کی کڑیاں معلوم ہوتی ہیں۔ اس میں ناظر یا قاری کو ڈرامے کی غایت سمجھنے میں زیادہ کوشش نہیں کرنا پڑتی بلکہ وہ آسانی سے اس مرکزی خیال کو پالیتا ہے جس پر ڈرامے کی بنیاد قائم ہے۔ اس طرح کے پلاٹ پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ واقعات کا یہ تسلسل غیر قدرتی چیز ہے۔ اس اعتراض کو کسی حد تک تسلیم کیا جاسکتا ہے لیکن پھر بھی اس کا جواب یہ ہے کہ زندگی میں واقعات کا تسلسل پیش آنا ممکن نہیں ہے اور زندگی میں ایسے واقعات کا پیش کرنا کہ ان میں تسلسل اور ربط ہو غلط نہیں کہا جاسکتا۔ ان میں پہلی چیز متوازیت (Parallelism) اور دوسری تقابل (Contrast) ہے۔ متوازیت ڈرامے کو زیادہ ذی اثر بنانے کے لئے استعمال کی جاتی ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ ایک ہی جیسے واقعے کو دہرایا جائے۔ یعنی اگر کوئی واقعہ ڈرامے کے حصے میں پیش آیا ہے تو بالکل ایسا ہی دوسرے حصے میں دوسرے طریقے سے پیش کیا جائے۔ اس سے ڈرامائی قدریں بڑھ جاتی ہیں اور وہ تمام مختلف اجزاء جن کے ذریعے سے ڈرامے کا پلاٹ ترتیب دیا گیا ہے ایک وحدت میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ڈراما دو مختلف پلاٹوں سے ترتیب دیا جاتا ہے جن میں بظاہر ہمیں کوئی تعلق نظر نہیں آتا مگر جب ایک ہی واقعہ یا ایک ہی خیال دونوں کہانیوں کا علیحدہ علیحدہ محرک بنتا ہے تو ہمیں ڈرامے کی غایت سمجھنے میں ذرا دقت پیش نہیں آتی بلکہ متوازیت کی اس طرح کی مثالیں ہم کو شیکسپیئر کے ڈراموں میں بہت ملتی ہیں۔

"Amind Summers Night Dream" اس کی بڑی اچھی مثال ہے

جس میں ڈراما نویس محبت کو ایک خلاف عقل جذبے سے تعبیر کرتا ہے۔ ایسا جذبہ جس میں لڑکیاں اپنے والدین کی حکم عدولی کو تی ہیں اور عشاق تباہی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ اس میں شیکسپیئر اپنے مرکزی خیال کو نمایاں کرنے کے لئے اصلی پلاٹ کے ساتھ Queen of Fairies کا قصہ شروع کر دیتا ہے اور متوازمین سے مدد لیتا ہے اور دونوں کہانیوں میں محبت کے اثرات بتاتا ہے۔ ڈرامے کے پلاٹ کی ترتیب میں تقابل بڑی اہم چیز ہے کیونکہ انسان کو ہر ہر قدم پر ہزاروں اختلافات سے واسطہ پڑتا ہے اسی ''کشمکش'' پر دنیا کی رونق قائم ہے۔ ڈرامے کے سلسلے میں اس کو یوں سمجھئے کہ ڈراما یا تو طربیہ انداز میں شروع کیا جاتا ہے اور المیہ انداز میں ختم ہوتا ہے یا المیہ انداز میں شروع ہوتا ہے اور طربیہ طور پر انجام پذیر ہوتا ہے۔ اس تمہید سے نقطۂ عروج تک پہنچنے اور نقطۂ عروج سے انجام تک پہنچنے میں ایک نمایاں اختلاف نظر آتا ہے اور خاص طور پر المیہ ڈراموں میں یہ فرق بہت نمایاں ہے — ہم دیکھتے ہیں کہ ابھی حالات کس طرح گزر رہے تھے اور کس معمولی غلطی یا کسی کردار کی معمولی لغزش نے حالات کو بالکل بدل دیا ہے اور اسی طرح پلاٹ کے ان دو حصوں میں ایک نمایاں فرق پیدا ہو گیا ہے۔ یہ اختلاف سنجیدہ اور المیہ ڈراموں میں کامک کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے یعنی سنجیدہ پلاٹ کے ساتھ ایک دوسرا پلاٹ شروع کر دیا جاتا ہے جس میں قطعی سنجیدگی اور الم نہیں ہوتا۔ ایسے موقعے پر ڈراما نویس متوازیت اور تقابل دونوں سے کام لیتا ہے۔ یعنی جو پلاٹ صرف کامک کے لئے استعمال ہوتا ہے اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس کا مرکزی خیال اصل واقعہ سے ہم آہنگ بھی ہو اور ایسا معلوم ہو کہ دونوں واقعے ایک ہی اصل کے حصے ہیں مگر دونوں میں اس طرح اختلاف پیدا ہو جائے کہ ایک واقعے کو سنجیدہ طور پر دیکھے تو اس پر سنجیدگی کا اثر ہو اور ویسے ہی دوسرے واقعے کو دیکھے تو قہقہے لگائے۔ اس طرح نقطۂ اختلاف پیدا کر کے ڈراما نویس ناظر یا قاری کو ایک وقتی تسکین دینا چاہتا ہے کیونکہ

مسلسل ایک ہی قسم کے المیہ اور سنجیدہ واقعات سے انسان دوچار ہوتا رہے تو گھبرا جاتا ہے۔

یہاں ایک تقابلی اختلاف کا ذکر کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ اس کو ڈرامے کی اصطلاح میں ڈرامائی طنز کہتے ہیں۔ یہ ایک ہی چیز کے دو مختلف روپ ہیں جو تقابل سے ظاہر کئے جاتے ہیں۔ اس کی تشریح ہم اس طرح کر سکتے ہیں کہ جو بات اسٹیج پر کہی جاتی ہے، ناظر یا قاری کا علم اس کے برخلاف ہوتا ہے۔ یہ اختلاف یا تو موقع و محل کا ہو سکتا ہے یا واقعے کا یا طنز کا۔ لیکن اگر غور سے ڈرامے کا مطالعہ کیا جائے تو عام طور پر تمام حالتیں ملی جلی ظاہر ہوتی ہیں اور علیحدہ علیحدہ ان کو ظاہر نہیں کیا جاتا۔

مثال کے طور پر ہم اس کو اس طرح ظاہر کر سکتے ہیں کہ کسی ڈرامے میں کوئی سازش کی جا رہی ہے۔ جس سے قاری بخوبی واقف ہے کہ اس کا علم اس شخص کو ہے۔ جس کے متعلق سازش ہے مگر سازشی گروہ سمجھتا ہے کہ شخص متعلقہ اس سے واقف نہیں۔ اس قسم کے ڈرمائی طنز کی بڑی اچھی مثال شیکسپیئر کے ڈرامے "ہنری پنجم" میں ملتی ہے۔

بعض ڈرامائی طنز اس طرح پیش کئے جاتے ہیں کہ ہم یقین رکھتے ہیں کہ ایسا ہی ہوگا لیکن انجام ویسا نہیں ہوتا۔

مثال کے طور پر ایک مجرم کو گرفتار کیا جاتا ہے ہمیں یقین ہے کہ وہ اپنے بے گناہ ہونے کا ثبوت پیش کرے گا مگر جب عدالت میں پیش ہوتا ہے تو مجرم ہونے کا اقبال کر لیتا ہے۔ ڈرامائی طنز کا ایک طریقہ ایسے الفاظ کا استعمال بھی ہے۔ جس کے دو معنی ہوتے ہیں ایک بولنے والا اس کو کسی اور معنی میں بول رہا ہے اور سننے والا اس کے کچھ اور معنی سمجھ رہا ہے یا بولنے والا جو الفاظ بول رہا ہے وہ خود اس کے معنی سے واقف نہیں جن سے مخاطب واقف ہے۔

پلاٹ پر اس قدر بحث کرنے کے بعد سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پلاٹ کی فنکارانہ دلچسپی اس بات سے متعلق ہے کہ قصے کے بعض حصے قاری یا ناظر سے اس وقت تک پوشیدہ

رکھے جائیں جب تک کہ اصل بات کا انکشاف خود بخود نہ ہو جائے یا تمام واقعات، کیریکٹر اور محرکات کا شروع سے انکشاف کر دینا ضروری ہے۔

بعض کا خیال ہے کہ تمام جزئیات ڈراما کے انکشاف سے پلاٹ کی دلچسپی برقرار نہیں رہتی مگر یہ خیال غلط ہے کیونکہ اصل دلچسپی خود پلاٹ کے اندر موجود ہوتی ہے اور بہت سی وہ باتیں جن سے ناظرین یا قاری واقف ہوتا ہے خود ڈراما میں حصہ لینے والے بہت سے کردار ان سے واقف نہیں ہوتے اور اس طرح ناظر کو کرداروں کے عمل اور رد عمل سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ اب محرکات اور کرداروں کو پوشیدہ رکھنا بہت پرانا آرٹ ہو چکا ہے۔ موجودہ زمانے میں تمام جزئیات کو بیان کر دینا اور پھر پلاٹ کی دلچسپی برقرار رکھنا بہت بڑا آرٹ مانا جاتا ہے۔ پلاٹ کے ساتھ ساتھ اگر ڈرامے کے تین اہم عناصر اتحاد زمان، اتحاد مکان اور اتحاد عمل پر غور کر لیں تو نامناسب نہ ہوگا۔

سب سے پہلے ہم اتحاد زمان پر گور کریں۔ اتحاد زمان سے مراد وہ وقت ہے جس میں ڈرامے کا عمل ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے لئے عام طور پر چوبیس گھنٹے کا وقت مقرر ہے۔ اس سے زیادہ وقت کی کہانی جو مہینوں اور ہفتوں کے دوران ختم ہو جائے، بہت مشکل ہے اس لئے اتحاد زمان کو ڈرامے کا کوئی ایسا قانون سمجھ لینا کہ اس پر عمل ناگزیر ہے غلط ہے اس کو صرف تھیوری تک تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ اتحاد زماں کے بعد اتحاد مکان ہے یعنی ڈرامے کے واقعات کو جگہ کی قید لازمی ہے یعنی جس شہر یا جس قصبہ کے واقعات کسی کی کہانی میں دہرائے جا رہے ہیں وہ اس قصبہ یا شہر سے باہر نہ نکلیں۔ اتحاد مکان کے متعلق ارسطو بالکل خاموش ہے جہاں وہ ڈرامے کے متعلق اپنی رائے دیتا ہے وہاں اتحاد زمان کے متعلق تو لکھتا ہے کہ اس کو سورج کی ایک گردش پر ختم ہو جانا چاہئے لیکن اتحاد مکان کے متعلق اس کی کوئی رائے موجود نہیں۔ شیکسپیئر اپنے ڈراموں میں اتحاد مکان پر دھیان نہیں دیتا اس لئے

ڈرامے پر اتحاد مکان کی قید لگانا مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ ان دونوں اتحادوں کو دیکھ لینے کے بعد ہمیں اب اتحاد عمل پر غور کرنا ہے۔ اتحاد عمل سے مراد صرف ایک پلاٹ نہیں بلکہ مختلف پلاٹوں کا اتحاد مراد ہے کہ وہ سب ایک ہی پلاٹ کے مختلف اجزاء معلوم ہوں ان کا علیحدہ علیحدہ کوئی وجود نہ ہو۔

کردار نگاری:

اب ہم ڈرامے کے ایک اہم جزو کردار نگاری کا مطالعہ کریں گے کیونکہ کردار نگاری ہی سے ایک ڈرامانویس اپنے ڈرامے کو زندہ جاوید بنا سکتا ہے اور کردار نگاری ہی کے ذریعہ ڈرامے کی افادی، جمالیاتی اور فنکارانہ قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ سب سے پہلی چیز کردار نگاری میں یہ پیش نظر ہوتی ہے کہ ڈرامے کے کردار کیا عام انسانوں سے مشابہ نہیں یا فوق البشر ہیں جن کا ہم نے اپنی روزانہ اور عام زندگی میں کبھی مطالعہ نہیں کیا۔ ایسی ہستیاں جن سے کبھی ہمارا واسطہ اور تعلق نہ رہا ہو، ہماری توجہ کو کبھی اپنی جانب منعطف نہیں کرا سکتیں بلکہ اکثر ہمیں اکتادینے والی ہوتے ہیں۔ اس لئے ڈرامانویس کا اولین فرض ہے کہ وہ اپنے ڈرامے کے کرداروں کے انتخاب میں ایسے لوگوں کو رکھے جو عام انسانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرامے کے کرداروں کو ایسی جگہ سے تلاش کرنے کی ضرورت نہیں جو ہمارے تجربات اور مشاہدات سے بالاتر ہوں۔ یہاں ایک چیز ہمیں ذہن نشین کر لینا چاہئے کہ ڈرامے کی کردار نگاری اور ناول کی کردار نگاری میں فرق ہے۔ ناول نگاری کو کردار نگاری میں جو آسانیاں حاصل ہیں وہ ڈرامانویس کو نہیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں کو براہ راست پیش کرتا ہے ان کے اوپر اپنی رائے دے سکتا ہے اور ان کے جذبات واحساسات کو بیان کرسکتا ہے لیکن ڈرامانویس ایسا نہیں کرسکتا۔ نہ تو وہ اپنے کرداروں پر کوئی رائے دے سکتا ہے اور نہ اپنے طور پر ناظر یا قاری کو ان کے متعلق کسی قسم کی معلومات فراہم کرسکتا ہے۔ اس لئے عام

طور پر کسی ناول کے کرداروں کے مقابلے میں ڈرامے کے کردار زیادہ کامیاب اور زندہ جاوید ہوتے ہیں۔ موجودہ زمانے میں نفسیات کا مطالعہ ادب کا ایک اہم جزو بن گیا ہے جو ناول نگار اور ڈراما نویس کے امتحان کی کسوٹی ہے۔ اس کسوٹی پر ناول نگار تو آسانی اور کامیابی سے گزر جاتا ہے مگر جس نے ڈراما نویس کے لئے دقتیں پیدا کر دی ہیں وہ کس طرح ایک محدود دائرے میں رہ کر ان حالات اور جذبات کو ظاہر کر سکتا ہے۔ پھر انسانی جذبات اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ان کو فی الحال کسی سائنس کی مدد سے نہیں پرکھا جا سکتا کیونکہ ایک ہی واقعے کے اثرات مختلف لوگوں پر مختلف ہوتے ہیں اس سے ڈراما نویس کی ذمہ داریاں بہت بڑھ جاتی ہیں۔ اور بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما نویس اس امتحان سے کامیابی کے ساتھ نہیں گزر سکتا۔ مگر ابھی ڈراما نویس کے ہاتھ میں پلاٹ اور پلاٹ میں متوازیت اور تقابل کا بڑا ہتھیار ہوتا ہے۔ جس سے ایک واقعے کے مختلف اثرات اور ان کے مختلف ردعمل کو ظاہر کیا جا سکتا ہے اور مختلف کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا جا سکتا ہے—— لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ ڈراما نویس نے فطرت انسان کا گہرا مطالعہ کیا ہو۔ وہ ان کے محرکات کو سمجھتا ہو جن سے انسانی جذبات حرکت پذیر ہوتے ہیں۔

جیسا کی پلاٹ کی بحث میں ہم نے بتایا کہ ڈرامے کے لئے اختصار بہت ضروری ہے، یہی اختصار کردار نگاری میں بھی لازمی ہے۔ ایک ناول نگار تو جس قدر چاہے اپنے کرداروں کو پھیلا سکتا ہے مگر ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا اور اختصار کا دامن نہیں چھوڑ سکتا۔ اس کو قدم قدم پر اختصار سے کام لینا پڑتا ہے۔ ایک محدود دائرے میں وہ اپنے کرداروں کی اندرونی و بیرونی کشمکش کا اظہار کرنے پر مجبور ہوتا ہے—— اسی کے ساتھ اس کے سامنے کہانی کو آگے بڑھانے کا مسئلہ ہوتا ہے۔ اس لئے ڈراما نویس کا اولین فرض یہ ہے کہ وہ اختصار کا دامن نہ چھوڑے اور ممکن طریقے سے اختصار سے کام لے۔ بعض ڈراما نویسوں کا

یہ سوچنا کہ وہ اپنے ڈرامے کو جس قدر پھیلائیں گے اسی قدر ان کے کردار نمایاں ہوں گے اور اس طرح مرکزی خیال کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوگی، غلط ہے۔ کسی کردار اور پلاٹ کی بڑائی اس کے اختصار میں ہے نہ کہ اس کی طوالت میں۔

کردار نگاری میں اس کی بھی ضرورت ہے کہ ڈراما نویس اپنی توجہ اس خاص نکتے اور کردار کی اس خاص خصوصیت پر مرکوز کردے جس کو وہ خصوصیت کے ساتھ نمایاں کرنا چاہتا ہے۔ اس سے اختصار کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا اور وہ ان تمام غیر ضروری تفصیلات سے بچ جائے گا جو اختصار کی راہ میں حائل ہیں۔ پروفیسر ٹول بین لکھتے ہیں کہ:

''ڈرامے میں ہیرو یا کسی خاص کردار کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنا لازم ہے جو کہانی کے بہاؤ میں مدد دے لیکن کسی کردار کو نمایاں کرنے کے لئے ایسے واقعات داخل نہیں کرنا چاہئے جو کردار کی شخصیت سے علیحدہ ہیں جو ڈرامے پر براہ راست کسی پہلو سے اثر نہیں ڈالتے اور نہ کہانی جس مرکزی خیال پر گردش کر رہی ہے اس سے ان کا واسطہ اور تعلق ہے اگر اس طرح کردار نگاری میں غیر ضروری خصوصیات کو اجاگر کیا گیا تو اس کو ہم ناواجب کردار نگاری کہیں گے۔''

ڈرامے میں اس کے علاوہ ایک چیز یہ بھی ہے کہ ڈراما نویس خود کو ڈرامے کی شخصیتوں سے قطعی علیحدہ رکھے یہی چیز ڈراما اور کردار نگاری میں فرق پیدا کرتی ہے۔ ناول نگار خود کو کرداروں سے بے تعلق نہیں کر سکتا۔ وہ ان کے احساسات و جذبات پر رائے دیتا ہے اور ان کی اندرونی کشمکش اور پوشیدہ محرکات کو بیان کرتا ہے۔ ان کی اچھی اور بری خصوصیات پر اظہار خیال کرتا ہے مگر ڈراما نویس صرف ایک ناظر ہوتا ہے جو دور کھڑے ہو کر ان کا مطالعہ کرتا ہے اور کیمرے کی طرح ہر اس چیز کو جو اس کے سامنے آتی ہے دوسروں پر

ظاہر کر دیتا ہے اور خود بے تعلق رہتا ہے۔ اس سے ممکن ہے یہ خیال پیدا ہو کہ ڈراما نویس اپنے خیالات اور نظریات کو ڈرامے کے ذریعہ پیش نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ صحیح نہیں کیونکہ ڈرامے میں مصنف کے نظریات اور رجحانات اکثر گوشوں سے جھانکتے نظر آتے ہیں — ڈراما نویس کی کرداروں سے بے تعلقی کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ غایت اور مرکزی خیال سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے خیالات اور نظریات ڈرامے ہی کے کرداروں کے ذریعے سے ظاہر کرتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ کسی پلاٹ کے لئے کردار پیدا کئے جاتے ہیں، غلط ہے۔ بلکہ کرداروں کی کشمکش، ان کے اندرونی جذبات اور بیرونی ماحول سے پلاٹ خود بخود وجود میں آجاتا ہے۔ یہ پلاٹ نہیں ہوتا جو کرداروں کے احساسات و جذبات کا رخ بدل دیتا ہے بلکہ یہ کردار ہوتے ہیں جو پلاٹ کا رخ بدل دیتے ہیں۔ تھیکرے نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ: میں اپنے کرداروں کو کنٹرول نہیں کر سکتا میں ان کے ہاتھ میں ہوتا ہوں اور وہ جہاں چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ پلاٹ اور کرداروں کے تعلق میں پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں بلکہ کرداروں کی ہے۔

مکالمے:

ڈراما نویس ہر کردار کو مکالموں کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور انہی کے ذریعہ سے وہ کرداروں کی اندرونی کشمکش اور بیرونی مشکلات کا اظہار کرتا ہے اس لئے مکالموں میں اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ ہر وہ لفظ جو کسی کردار کے زبان سے نکلے اس کو کردار کی شخصیت اور فطرت سے ہم آہنگ ہونا چاہئے اور اس کے مکالموں کی بنیاد اس کے خیالات و جذبات پر ہونا چاہئے کیونکہ مکالموں میں ذرا سی بھی لغزش کردار کو اس کے اصل منصب سے ہٹا سکتی ہے۔ جو مکالمے کسی ڈرامے میں بولے جائیں وہ ایسے بکھرے ہوئے دانے نہ ہوں جن

کے جمع کرنے سے کچھ بھی حاصل نہ ہو بلکہ ایسے دانے ہوں کہ جب وہ جمع کیے جائیں تو سب مل کر ایک وحدت میں منسلک کیئے جاسکیں۔ اس سے اول تو اختصار کا مسئلہ حل ہو جائے گا دوسرے یہ کہ ہر کردار اپنے صحیح روپ میں نظر آنے لگے گا اور مرکزی خیال نمایاں ہوگا۔

ڈراموں میں ہم کو اکثر ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو اکثر تنہا ہو کر اپنے خیالات کا اظہار بلند آواز سے کرتے ہیں اسے خود کلامی کہتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے میں ناول کی طرح کسی چیز پر تبصرہ نہیں کیا جاسکتا اس لئے اس مشکل کے پیش نظر ڈراما میں خود کلامی کا ذریعہ اختیار کیا گیا ہے۔ ہر چند یہ بات غیر فطری سی ہے مگر بعض اوقات حالات کے تحت اس کی ضرورت اس لئے پیش آتی ہے کہ وہ بات جو کوئی شخص سوچ رہا ہے اس کا اظہار ناظرین پر بھی ضروری ہوتا ہے تاہم جہاں تک ممکن ہو خود کلامی سے احتراز کرنا چاہئے۔ مکالموں کا فطری ہونے کے ساتھ ساتھ دلچسپ اور برمحل ہونا بھی ضروری ہے ان میں زبان پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہے تاکہ کوئی کردار ایسی زبان استعمال نہ کرے جو بناوٹی اور غیر فطری ہو۔

ڈراما کی اقسام:

(ا) المیہ (Tragedy) : ٹریجڈی ڈرامے کی وہ قسم ہے جو سب سے زیادہ سنجیدہ ہوتی ہے۔ جس کا اختتام ناکامی پر ہوتا ہے اور جس میں سب سے اعلیٰ کردار عام طور پر اپنی کسی کمزوری کے باعث ناکامی سے دوچار ہوتے ہیں۔

(ب) طربیہ (Comedy) : ڈرامے کی یہ قسم طربیہ انداز میں اختتام پذیر ہوتی ہے جس میں زندگی کو زیادہ سنجیدہ انداز میں پیش نہیں کیا جاتا اور جس میں قہقہے ہوتے ہیں۔

(ج) المناک طربیہ (Tragic Comedy) : یا المیہ اور طربیہ ڈراموں کا ایک اتحاد ہوتا ہے۔ جس کا اختتام عام طور پر طربیہ انداز میں ہوتا ہے۔

(د) تاریخی (Historical Chronicle) : ایسے ڈراموں میں اہم اور نمایاں اشخاص کی زندگیوں کے حالات بیان کئے جاتے ہیں اور ان اشخاص کے ساتھ چند ایسے کردار بھی شامل کر دیئے جاتے ہیں جو صرف ذہنی تخلیق ہوتے ہیں۔

(ہ) سوانگ (Force) : یہ کامیڈی کی ایک بگڑی ہوئی شکل ہے جس میں سوائے قہقہوں کے اور کچھ نہیں ہوتا اور یہ قہقہے عام طور پر مبالغے اور مسخرے پن سے پیدا کئے جاتے ہیں۔

(د) معجزاتی اور اخلاقی (Miracle & Morality) : یہ ڈرامے عام طور پر گزشتہ زمانے میں رائج تھے جس میں کسی پیغمبر یا کسی اولیا کی زندگی بیان کی جاتی تھی۔

(س) خیالی (Fantasy): اس میں ایسے واقعات پیش کئے جاتے ہیں جو حقیقی زندگی سے تعلق نہیں رکھتے۔

ڈراما زندگی کی تنقید ہے:

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ڈراما مرد اور عورتوں کی زندگی سے بحث کرتا ہے۔ ڈراما ان کے آپس کے تعلقات، ان کے خیالات و محسوسات، ان کے جذبات و محرکات، ان کی جد و جہد کی تفسیر ہے۔ زندگی ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس کے متعلق لوگوں کے مختلف خیالات ہیں۔ فلسفی زندگی کو مختلف زاویۂ نگاہ سے دیکھتے رہے ہیں۔ انھوں نے زندگی کو کیا سمجھا ہے اور کیا محسوس کیا ہے اور زندگی کے متعلق ان کی کیا رائے ہے اس پر ہزاروں کتابیں مختلف فلسفیوں کی موجود ہیں جن کو دیکھ کر ہم اس کے متعلق مختلف فلسفیوں کے خیالات کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ ڈراما نگار بھی زندگی کے متعلق ایک فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اکثر ڈراما نویس صرف زندگی کا مشاہدہ کرنے والے ہی نہیں ہوتے بلکہ وہ زندگی کے متعلق سوچنے والے بھی ہوتے ہیں۔ ان کا زندگی کے متعلق ایک مخصوص زاویۂ نگاہ ہوتا ہے اور اسی زاویۂ نگاہ سے

اپنے کرداروں کو پیش کرتے ہیں۔ ہر ڈراما ایک خاص زمانے اور ایک خاص ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ ایک ڈراما نویس کبھی اس ماحول اور اس زندگی کی عکاسی نہیں کرتا جس کا اس نے مطالعہ نہیں کیا ہے۔ وہ زندگی کے حقائق سے بحث کرتا ہے۔ وہ صرف ان سچائیوں کو پیش کرتا ہے جن کا انکار نہیں۔

یہ خیال کرنا کہ ڈرامے کی کہانی فرضی ہوتی ہے اس لئے اس کا سچائی سے کوئی تعلق نہیں، غلط ہے۔ ادبی کہانیوں میں ہر چیز سچی ہوتی ہے سوا نام اور تاریخ کے۔ ڈراما نویس جو کہانی اپنے لئے منتخب کرتا ہے وہ آسمانی یا الہامی نہیں ہوتی بلکہ ڈراما نویس کو اپنی کہانی اپنے اردگرد چلتے پھرتے انسانوں میں ڈھونڈنا پڑتی ہے۔ وہ اپنے اردگرد کے افراد کا گہرا مطالعہ کرتا ہے۔ ان افراد میں اس کے اعزہ ہوتے ہیں، اس کے دوست ہوتے ہیں، اس کے افسر ہوتے ہیں، ماتحت ہوتے ہیں، دوکاندار ہوتے ہیں جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ اس کے گھر کے ملازم ہوتے ہیں اور ہر وہ شخص ہوتا ہے جس سے اس کا تعلق ہے اور پھر انہی کی زندگی کے مطالعے میں کوئی نہ کوئی ایسا گوشہ مل جاتا ہے جس سے کوئی معمولی اور غیر اہم کہانی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی بظاہر معمولی نظر آتی ہے مگر ڈراما نویس کا ذہن معمولی واقعات سے بہت اہم اجزاء تلاش کرلیتا ہے۔ ان واقعات میں تاریخی واقعات سے زیادہ سچائی ہوتی ہے کیونکہ تاریخ میں عام طور پر تعصب کا رنگ غالب ہوتا ہے مگر ڈرامے کی کہانی کے واقعات میں اس احتمال کی گنجائش نہیں کیونکہ ڈراما نویس انہیں سچے واقعات کو بیان کرتا ہے جس کا اس نے خود مطالعہ کیا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ڈراما نویس ہمیشہ اپنے کرداروں کے چناؤ میں کسی ایسے کردار کو تلاش کرتا ہے جو آئیڈیل ہوتا ہے؟ کیا ڈراما نویس کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ ہمیشہ ایک آئیڈیل کردار پیش کرے۔ اس کے جوابات مختلف ہیں۔ ایک ایسا شخص جو ہر چیز

میں اخلاقی قدروں کو تلاش کرتا ہے، اس کا جواب اثبات میں دے گا۔ پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر اخلاقی قدروں کا معیار کیا ہے۔ کیا اخلاقی قدروں سے مراد وہ اصول ہیں جو فلسفیوں نے مقرر کئے ہیں اور کیا اخلاقی قدریں جو فلسفیوں نے مقرر کی ہیں ایسے مسلم الثبوت اصول ہیں جن سے انکار کی گنجائش نہیں اور کیا وہ تمام اخلاقی قدریں جن کو فلسفیوں سے معیار اخلاق قرار دیا ہے کسی ایک فرد واحد میں مکمل طور پر مل سکتی ہیں؟ ان سب سوالات کا جواب اثبات میں ملنا مشکل ہے۔ ہر شخص میں کچھ کمزوریاں بھی ہوتی ہیں جو اس اخلاقی معیار پر پوری نہیں اترتیں جن کو فلسفیوں اور زیادہ تر مصلحین نے اخلاقی معیار قرار دیا ہے اسی لئے کسی ایسے کردار کی تلاش کرنا جو اخلاقی معیار کا مکمل نمونہ ہو اول تو غلط ہے اور ایسا کردار پیش بھی کیا جائے گا تو وہ چلتا پھرتا عام انسان نہیں ہوگا بلکہ ایک تصوری اور خیالی انسان ہوگا جس سے ہر شخص اپنے آپ کو اجنبی محسوس کرے گا۔ اس لئے ڈراما نویس کو ایسا کردار پیش کرنا چاہئے جو ارد گرد کے عام انسانوں میں نظر آتا ہے لیکن اس صورت میں کیا آئیڈیل انسان سے مراد وہ شخص ہوگا جس میں ایک خاص طبقہ کی خصوصیات موجود ہوں۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ ڈراما نویس کو ایسے ہی کردار پیش کرنا چاہئے جو کسی طبقہ کی نمائندگی کرتے ہوں اور ایسا کردار ملنا مشکل نہیں کیونکہ ہر طبقے اور فرقے میں ایسے افراد مل سکتے ہیں جو مکمل طور پر اس طبقے کی نمائندگی کر سکیں۔ ایک ایسا شخص جس کی پرورش چوروں کے ماحول میں ہوئی ہے تو وہ اس ماحول سے متاثر ہو کر چور بن جاتا ہے مگر جب اس کو کوئی صاف ستھرا ماحول ملتا ہے تو اس ماحول سے متاثر ہو کر وہ چوری کی عادت کو ترک کر دیتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ ڈرامے میں ایسے انسانوں کی نمائندگی نہیں ہوتی جو ذہنی یا تصوری ہوتے ہیں بلکہ ایسے انسان پیش کئے جاتے ہیں جو چلتے پھرتے ہوں اور جو عام طور پر ہمارے مشاہدے میں آتے ہیں اور پھر ڈراما نویس اس طرح تنقید کرتا ہے کہ عوام کی حقیقی زندگی سامنے

آجائے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ڈراما ماحول پر بھی تنقید ہے یا نہیں؟ اس کا جواب صاف ہے کیونکہ انسان ماحول کی پیداوار ہے اور اس کے اندر جو تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں وہ یکسر ماحول سے تعلق رکھتی ہیں۔ پیدائش کے وقت بچے کا کوئی کیریکٹر نہیں ہوتا لیکن بعد میں بلکہ اپنے اردگرد کے ماحول سے متاثر ہوکر اس کا کیریکٹر بنتا بگڑتا ہے۔ الغرض کوئی کردار موروثی نہیں ہوتا بلکہ اس کی تعمیر ماحول کے اثرات سے ہوتی ہے۔ ابن خلدون لکھتا ہے کہ:

تاریخ بظاہر زمانوں اور سلطنتوں کی روایتوں سے زیادہ کوئی چیز نہیں لیکن دراصل وہ نام ہے نظر و تحقیق کا۔ اس گہرے علم کا جس کا تعلق واقعات کی کیفیات اور اسباب سے ہے۔

تاریخ کی اس تعریف کو اگر ہم ڈرامے کے اندر بھی وہ خصوصیات نظر آئیں گی جو تاریخ کے دائرہ عمل میں آتی ہیں۔ اگر تاریخ کے اس حصہ پر ہم بحث کریں جس میں سلطنتوں کی روایتوں سے تعلق ہوتا ہے تو ہم کو ایسے تاریخی ڈرامے ملیں گے جس کی بنیاد کسی تاریخی واقع پر رکھی گئی ہے اور جس کی کہانی کسی اہم تاریخی واقعہ سے پیدا ہوئی ہے۔ مگر چونکہ تاریخ صرف سوانح نگاری یا واقعہ نگاری نہیں ہے اس لئے اس کا دائرہ ہر دور کے معاشی، عمرانی اور مجلسی حالات تک وسیع ہے اور ڈراما ہر دور کے معاشی، عمرانی اور مجلسی حالات کے گہرے مطالعہ سے دلچسپی لیتا ہے۔

موجودہ زمانے میں پروپیگنڈا ایک خاص اہمیت رکھتا ہے اور سیاسی، سماجی، معاشی اور عمرانی تبدیلیوں کا زیادہ تر مدار اسی پروپیگنڈے پر ہے۔ موجودہ زمانے میں زندگی جس قدر تیز رفتار ہے اس کے لئے اسی قدر پروپیگنڈا تیز ہونا چاہئے اور ڈراما ایسا ہی ہتھیار ہے جو اس تیز رفتار زندگی کا ہر طرح ساتھ دے سکتا ہے۔

یہاں اس بحث کے چھیڑنے کی ضرورت نہیں کہ کیا ادب سے پروپیگنڈے کا

کام لیا جاسکتا ہے یا نہیں۔ مگر مختصر طور پر صرف اس قدر کہہ دینا کافی ہوگا کہ ادب پروپیگنڈے کا ایک اہم ہتھیار ہے۔ اس زمانہ میں نہیں بلکہ ہر زمانہ میں پروپیگنڈے کا فرض انجام دیتا رہا ہے۔ خود ہمارے ادب میں کیا اس نے پروپیگنڈے کا کام نہیں کیا۔ آج کل پروپیگنڈا ایسی عالمگیر حیثیت حاصل کر چکا ہے کہ قدم قدم پر پروپیگنڈے کی مدد درکار ہوتی ہے۔ حکومتیں اپنا پروپیگنڈا کرتی ہیں۔ بڑی بڑی تجارتی فرموں سے لے کر معمولی سے معمولی دوا فروش پروپیگنڈے کا سہارا ڈھونڈتا ہے اور حد تو یہ ہے کہ ٹونے ٹوٹکے اور تعویز گنڈے بھی پروپیگنڈے میں اپنا اثر رکھتی ہیں۔ اسی لئے اس کو موثر بنانے کے لئے پروپیگنڈے کے نئے نئے طریقے ایجاد کئے جا رہے ہیں۔ اسکولوں اور کالجوں کے کورس میں پروپیگنڈے کی تعلیم کو داخل کیا گیا ہے۔ انسان فطرتاً ایسے واقعات سے متاثر ہوتا ہے جو اس کے سامنے واقع ہوں۔

اگر کسی شخص سے یہ کہا جائے کہ تیرا دوست مر گیا تو وہ اس سے اس قدر متاثر نہیں ہوگا جتنا کہ اپنے دوست کو نظروں کے سامنے مرتے ہوئے دیکھ کر۔ چونکہ ڈراما اور فلم واقعات کو اصل کے طور پر پیش کرتا ہے اس لئے وہ متاثر ہوتے ہیں۔ تاریخ میں اکبر کی زندگی کے حالات پڑھ کر اس قدر ذہن نشین نہیں ہو سکتے جتنے کہ ان کو پردۂ فلم یا اسٹیج پر ڈرامے کے روپ میں دیکھ کر۔ کسی چیز کی اچھائی یا برائی کا اندازہ صرف گانوں سے سن کر نہیں لگایا جاسکتا جب تک کہ اس کا تجزیہ نہ کیا جائے۔ فرض کیجئے کہ کسی صابن کی یہ اچھائی ہے کہ وہ کپڑے بہت صاف دھوتا ہے پھر اگر کسی شخص سے اب یہ کہا جائے کہ فلاں صابن کی یہ خصوصیت ہے کہ کوئی بھی سننے والا اس پر کچھ زیادہ دھیان نہ دے گا۔ مگر اگر اس کو یہ نہ بتلایا جائے کہ کون سا صابن کپڑے اچھے اور صاف دھوتا ہے بلکہ خاموشی سے پردۂ فلم یا اسٹیج پر یہ بتلا دیا جائے کہ دو مختلف اشخاص دو مختلف صابنوں سے اپنے کپڑے صاف کر رہے ہیں۔

ان میں سے ایک شخص باوجود سخت محنت اور کوشش کے اپنے کپڑے صاف اور اجلے نہ کر سکا جبکہ دوسرا شخص جو اس مخصوص صابن سے اپنے کپڑے صاف کر رہا تھا انہیں اجلے اور صاف کرنے میں کامیاب ہو گیا تو دیکھنے والے کے ذہن میں فوراً یہ بات اتر جائے گی۔

یہی حال خیالات اور عقائد کا ہے۔ ڈراما خیالات اور عقائد کے پرچار کا سب سے بڑا ہتھیار ہے۔ اس کے ذریعے جب خیالات اور عقائد پیش کیے جاتے ہیں تو وہ بہت زیادہ موثر ثابت ہوتے ہیں۔ اس لئے اس دور میں ڈراموں کی اہمیت اور بڑھ گئی ہے۔ پہلے زمانے میں ڈراما صرف تفریح کا مشغلہ سمجھا جاتا تھا، اب وہ ایک اہم فرض انجام دینے لگا ہے۔ اس دور میں جبکہ انسان عقائد کے اختلافات سے دوچار ہوتا ہے تو ڈراما میں اس کے ذہن کے لئے ایک محرک مل جاتا ہے اور پھر اس کے لئے جنسی دماغ کو ایک راستہ مل جاتا ہے جو اسے تاریکیوں میں نہیں بھٹکنے دیتا۔

(ماخوذ از اردو نثر کا فنی ارتقاء)

خاکہ نگاری ایک صنفِ ادب

ڈاکٹر صابرہ سعید

انشائیہ، افسانہ، ڈرامہ اور ناول کی طرح خاکہ (Sketch) بھی ادب کی ایک جداگانہ اور منفرد صنف ہے۔ اردو ادب میں اس صنف کے ابتدائی نقوش جنھیں Proto Type Sketch کہا جاسکتا ہے، قدیم تذکروں اور دیگر تصانیف میں مل جاتے ہیں۔ لیکن ایک مستقل صنف ادب کی حیثیت سے اردو میں خاکہ نگاری کا رواج انگریزی ادب کے زیر اثر ہوا۔

خاکہ کی اصطلاح:

خاکہ انگریزی اصطلاح Sketch کا متبادل ہے۔ لفظی مفہوم میں خاکہ کسی موضوع کے ابتدائی نقوش کو کہیں گے جس کی بنیاد کسی شے کی مکمل بت گری ممکن ہو۔ لیکن ادب اور فن میں یہ اصطلاح مختلف مفہوم رکھتی ہے۔ خاکے کی اصطلاح مصوری میں بھی رائج ہے۔ مصور اگر کسی شخص کی مکمل اور بعینہٖ تصویر پیش کرے تو اسے پوٹریٹ کہیں گے، اس کے برخلاف مصور اگر چند آڑے ترچھے خطوط کی مدد سے اس شخص کے خدوخال کی جھلک دکھاوے تو وہ اسکیچ کہلائے گا۔ ادب میں یہی فرق سوانح اور خاکہ میں پایا جاتا ہے۔ سوانح نگار کسی شخص کے حالات زندگی کے جزئیات تفصیل کے ساتھ پیش کرتا ہے جب کہ خاکہ نگار کسی فرد کی زندگی اور کردار کی چند جھلکیاں پیش کردیتا ہے۔ ادبی خاکے کے لئے ضروری نہیں کہ وہ کسی حقیقی شخصیت کو ہی اپنا موضوع بنائے، خیالی شخصیت بھی خاکے کا موضوع

ہو سکتی ہے۔ مثلاً اشرف صبوحی کے ''پنکھے والے حافظ جی''۔ انگریزی ادب میں ایسے بے شمار خاکے لکھے گئے ہیں اور نہیں کردار یا کیریکٹر سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اردو میں عام طور پر خاکہ کی اصطلاح حقیقی شخصیتوں کے لئے رائج رہی ہے۔ خاکے کے لئے بعض دوسری اصطلاحیں بھی مروج ہیں۔ مثلاً مرقع، شخصی مرقع اور قلمی تصویر وغیرہ۔ ''اردو میں سوانح نگاری'' کے مصنف ڈاکٹر سید شاہ علی نے اس صنفِ ادب کو ''شخصی مرقع'' کا نام دیا ہے۔ نثار احمد فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں اس کے لئے ''خاکے'' کی اصطلاح تجویز کی ہے۔ اسی طرح محمد حسین نے اپنے ایک مضمون میں اسے ''قلمی تصویر'' اور ''مرقع'' سے موسوم کیا ہے۔ یہ تمام اصطلاحیں حقیقی شخصیتوں کے خاکوں کے لئے تجویز کی گئی ہیں۔ خیالی شخصیتیں اور کردار ان کے دائرے سے خارج ہیں۔ لیکن فنی اور ادبی اعتبار سے یہ بات اہمیت نہیں رکھتی کہ خاکے کا موضوع حقیقی شخصیت ہے یا خیالی۔ مرقع کی اصطلاح جو محمد حسین نے تجویز کی ہے انگریزی کی مروج اصطلاح Sketch کی مترادف نہیں ہے۔ یہ خاکے کے بجائے مکمل تصویر کے مفہوم کا حامل ہے۔ ''قلمی تصویر'' کی اصطلاح میں بھی خامی ہے اس لئے مناسب یہ ہوگا کہ ''خاکے'' کی اصطلاح کو وسیع تر مفہوم میں اختیار کیا جائے۔ جس میں حقیقی اور خیالی شخصیتیں دونوں شامل ہوں۔ پھر موضوع کے اعتبار سے اس کی دو قسمیں قرار دی جائیں۔ (۱) شخصی خاکہ، (۲) خیالی خاکہ۔

خاکہ کی تعریف اور ماہیئت:

اس وسیع تر مفہوم میں خاکہ کی حدود اور اس کی ماہیت پر ہنوز کسی نے روشنی نہیں ڈالی ہے۔ اردو میں خاکہ کے موضوع پر جتنے مضامین لکھے گئے ہیں ان میں صرف شخصی خاکے ہی کو خاکہ سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن جیسا کہ وضاحت کی گئی ہے شخصی خاکے اور خیالی خاکے میں فنی اور ادبی اعتبار سے نمایاں فرق نہیں ہے۔ اس لئے جو باتیں شخصی خاکے کے بارے میں

کہی گئیں، بڑی حد تک ان کا اطلاق خیالی خاکوں پر بھی ہوتا ہے۔ خاکے کی حدود اور اس کے مفہوم کو واضح کرنے کے لئے مناسب ہوگا کہ مختلف نقادوں کی تعریفات اور توضیحات کا مختصر جائزہ لیا جائے۔

ڈکینس نے اپنی تصنیف Sketches by Boz میں خاکے کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

> "A brief story, play or essay not as fully developed as the typical examples of these generus. Among the commonest types are the character sketch, a short discription of an interesting personality, and the sketch composed for a revue, a simple play let storizing some topical trendor event. A group of short pieces by dickers are collected under the title."

ڈکینس نے خاکے کی اصطلاح کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ انگریزی میں Sketch کا لفظ اسی مفہوم میں رائج ہے۔ جب کہ اردو میں خاکے کی اصطلاح صرف کرداری خاکے (Character Sketch) کے لئے مخصوص ہوگئی ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ خاکے کی دوسری صورتیں اردو میں بہت کم ملتی ہیں۔ خاکے کے صنف پر اردو میں چند مضامین لکھے گئے ہیں۔ ان میں مضمون نگاروں نے اپنے اپنے انداز میں خاکے کی مختلف تعریفیں پیش کی ہیں۔ ذیل میں ہم ان مضمون نگاروں کے خیالات کا جائزہ لیں گے۔ نثار احمد فاروقی نے اپنے مضمون ''اردو میں خاکہ نگاری'' میں خاکے کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: ''خاکہ کسی شخصیت کا معروضی مطالعہ ہے۔'' نثار احمد فاروقی نے شخصیت کے معروضی مطالعہ پر زور دیا ہے۔ انھوں نے خاکے کو صرف حقیقی شخصیتوں کے

مطالعے تک محدود رکھا ہے۔ خیالی خاکوں میں معروضی مطالعے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ خاکے کا موضوع اگر حقیقی شخصیت بھی ہو تو خاکہ نگاری بہر حال اس شخصیت کی دوبارہ تخلیق کرتا ہے۔ داخلیت اور معروضیت کی اصطلاحیں بڑی Fluid ہیں اور یہ ادبی تنقید میں کلیشے بن گئی ہے۔ ہر اچھی تخلیق میں داخلی احساس کارفرما ہوتا ہے اور اظہار کے ہر اچھے پیرائے میں ایک طرح معروضیت پائی جاتی ہے۔

آمنہ صدیقی لکھتی ہیں

''سوانح نگاری کی بہت سی صورتیں ہیں، ان ہی میں سے ایک ''شخصی خاکہ'' ہے۔ یہ دراصل مضمون نگاری کی ایک قسم ہے جس میں کسی شخصیت کے ان نقوش کو اجاگر کیا جاتا ہے جن کے امتزاج سے کسی کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ شخصی خاکہ کسی فرد کی مکمل داستانِ حیات نہیں ہوتا بلکہ فرد کی نمایاں خصوصیات کا عکاس ہوتا ہے۔ اس میں تفصیل سے زیادہ اجمال اور توضیح سے زیادہ ابہام ہوتا ہے اور ایسے اشارے کئے جاتے ہیں کہ پڑھنے والا موضوع کے ہر پہلو سے واقف ہو جاتا ہے۔''

آمنہ صدیقی نے خاکے کو سوانح نگاری کی ایک صورت بتایا ہے۔ لیکن یہ خیال صحت پر مبنی نہیں۔ خاکہ سوانح سے جداگانہ چیز ہے۔ ان دونوں کے فرق و امتیاز کو آگے تفصیل کے ساتھ بیان کیا جائے گا۔ خاکہ سوانح کا خلاصہ نہیں ہوتا۔ اس لئے یہ ضروری نہیں کہ خاکے کا مطالعہ کرنے والا موضوع کے ہر پہلو سے واقف ہو جائے۔ یہ ضرور ہے کہ خاکے کا ڈھانچہ ساخت ہیئت انشائیہ جیسی ہوتی ہے۔ لیکن محض ساخت کی یکسانیت کے سبب مختلف نوعیت کی تخلیقات ایک ہی صنف میں شامل نہیں ہو جاتیں۔ حالی کی نظم ''مدوجزر

اسلام'' اور انیس و دبیر کے مرثیوں کا سانچہ ایک ہے۔ ان کا سانچہ مسدس کا ہے۔ لیکن اس بنا پر ہم حالی کے مسدس کو مرثیہ نہیں کہہ سکتے۔ اس طرح خاکے کو مضمون نگاری یا انشائیے کی ایک قسم قرار دینا مناسب نہیں ہے۔

خاکے کے بارے میں محمد حسین لکھتے ہیں:

''نوکِ قلم کی تصویر کشی خاکہ نگاری ہے یہ قلمی تصویر یا مرقع سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ خاکہ ایسی تصویر ہے جو کسی بُت تراش یا مصور یا فوٹو گرافر کا عمل نہیں۔ اس تصویر کا خالق قلم کار ہوتا ہے۔ خاکہ کسی فرد واحد کی گم سم تصویر نہیں۔ یہ ہنستی بولتی تصویر ہے جو ہمارے احساسات کو برانگیختہ کرنے کی قوت رکھتی ہے۔''

یہ تعریف بھی ادھوری اور ناقص ہے۔ خاکے کو مرقع یا قلمی تصویر کہنا مناسب نہیں ہے۔ قلمی تصویر یا مرقع میں شخصیت کی سراپا نگاری اور عادات و اطوار پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے جب کہ خاکہ میں کردار کی مختلف خصوصیات کو بھی اجاگر کیا جاتا ہے۔

شمیم احمد کرہانی نے لکھا ہے:

''خاکہ نگاری ادب کی ایک صنف ہے جس میں شخصیتوں کی تصویریں اس طرح براہ راست کھینچی جاتی ہیں کہ ان کے ظاہر و باطن دونوں قاری کے ذہن نشین ہو جاتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پڑھنے والے نے نہ صرف قلمی چہرہ دیکھا ہے بلکہ خود شخصیت کو دیکھا بھالا اور سمجھا بوجھا ہو۔''

ایک اور جگہ محمد حسین نے خاکے کی مزید وضاحت یوں کی ہے:

''خاکہ صفحہ قرطاس پر نوکِ قلم سے بنائی ہوئی ایک شبیہ ہے۔ یہ بے

جان ساکت اور گم سم نہیں ہوتی۔ یہ بولتی ہوئی متحرک پُر کیف تصویر
ہوتی ہے۔ ایک مصور یا بُت تراش کے لئے یہ بھی ممکن ہے کہ اس پیکر
میں کسی دل پذیر تیور کی جھلک بھی دے دے۔ مگر ایسی تصویر بنانا
مصور، بُت تراش یا فوٹو گرافر کے بس سے باہر ہے، جسے دیکھ کر ہم
فرد کی سیرت اور انفرادیت کا بھی اندازہ کریں۔''

جہاں تک خاکے میں حلیہ نگاری کا تعلق ہے، اس کا تقابل تصویر یا مجسمے سے کیا جا سکتا ہے۔ اس کے آگے خاکے اور تصویر یا مجسمے میں مماثلت اور اختلاف کے پہلو تلاش کرنا بے سود ہے۔ خاکے کی کوئی ایسی جامع تعریف کرنا ممکن نہیں ہے جو اس کے تمام فنی اور ادبی پہلوؤں پر حاوی ہو۔ البتہ اس کے بنیادی اصول اور اہم خدوخال کی یوں نشاندہی کی جا سکتی ہے کہ خاکہ ایک صنف ادب ہے۔ اس کا سانچہ انشائیہ ہوتا ہے اور اس میں کسی شخصیت (حقیقی یا خیالی) کی زندگی، سیرت وصورت اور کارناموں کی کچھ جھلکیاں پیش کی جاتی ہیں اور وہ شخصیت کے ایک ایسے مطالعے کو پیش کرتا ہے جس سے پڑھنے والے کو جمالیاتی حظ حاصل ہو۔

قلمی تصویر، مختصر سوانح، انشائیہ، مختصر افسانہ اور بعض دیگر اصناف خاکے سے مماثلت رکھتی ہیں۔ مناسب ہوگا کہ ان میں سے ہر صنف کو خاکے کے مقابل رکھ کر دیکھا جائے کہ ایک دوسرے سے ان کا کیا تعلق ہے۔ دونوں میں کہاں تک مماثلت پائی جاتی ہے اور کن امور میں وہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

(ماخوذ از اردو ادب میں خاکہ نگاری)

انشائیہ کیا ہے؟

وزیر آغا

انشائیہ کیا ہے؟ —— بادی النظر میں انشائیہ یا پرسنل ایسے کی حدود کو متعین کرنا ایک خاصا کٹھن کام ہے، کیونکہ نہ صرف تاریخی اعتبار سے انشائیہ کے مفہوم اور ہیئت میں کئی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں بلکہ ہر انشائیہ کیا بہ لحاظ مواد اور کیا بہ لحاظ تکنیک ایک جداگانہ کیفیت کا حامل ہے۔ تاریخی اعتبار سے بیکن، لیمب اور چسٹرٹن کے طریق کار میں اتنا تفاوت ہے کہ ان کے لکھے ہوئے مضامین کو ایک ہی زمرے میں شامل کرتے ہوئے سخت ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح دورِ جدید کے بیشتر لکھنے والوں نے انشائیہ کے سلسلے میں کافی سے زیادہ آزادی سے کام لیا ہے اور ناقد کے لئے انشائیہ کے مقتضیات اور امتیازی محاسن کو علاحدہ کر کے دکھانا مشکل ہو گیا ہے۔ تاہم غائر نظر سے دیکھنے پر انشائیہ کی متنوع کیفیات اور ابلاغ و اظہار کے مختلف سانچوں کے پس پشت ایک علاحدہ صنف ادب کے نقوش واضح طور پر ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور ہم ذرا کوشش سے انشائیہ کی حدود کو متعین اور محاسن کو بے نقاب کر سکتے ہیں۔

ایک چیز جو انشائیہ کو دوسری اصنافِ ادب سے ممیّز کرتی ہے، اس کا غیر رسمی طریق کار ہے۔ دراصل انشائیہ کے خالق کے پیشِ نظر کوئی ایسا مقصد نہیں ہوتا جس کی تکمیل کے لئے وہ دلائل و براہین سے کام لے اور ناظر کے ذہن میں ردّ و قبول کے میلانات کو تحریک دینے کی سعی کرے۔ اس کا کام محض یہ ہے کہ چند لمحوں کے لئے زندگی کی سنجیدگی اور گھما گھمی سے قطع نظر کر کے ایک غیر رسمی طریق کار اختیار کرے اور اپنے شخصی ردِّعمل کے اظہار سے

ناظر کو اپنے حلقۂ احباب میں شامل کر لے۔ دوسرے لفظوں میں تنقید یا تفسیر کا خالق اس افسر کی طرح ہے جو چست اور تنگ سا لباس زیب تن کئے دفتری قواعد وضوابط کے تحت اپنی کرسی پر بیٹھا احتساب اور تجزیے کے تمام مراحل سے گزرتا ہے اور انشائیہ کا خالق اس شخص کی طرح ہے جو دفتر سے چھٹی کے بعد اپنے گھر پہنچتا ہے، چست اور تنگ سا لباس اتار کر ڈھیلے ڈھالے کپڑے پہن لیتا ہے اور ایک آرام دہ موڑھے پر نیم دراز ہو کر اور حقہ کی نے ہاتھ میں لئے انتہائی بشاشت اور مسرت سے اپنے احباب سے مصروف گفتگو ہو جاتا ہے۔ انشائیہ کی صنف اسی شگفتہ موڈ کی پیداوار ہے اور اس کے تحت انشائیہ کا خالق نہ صرف رسمی طریق کار کی بجائے ایک غیر رسمی طریق کار اختیار کرتا ہے، بلکہ غیر شخصی موضوعات پر نقد و تبصرے سے کام لینے کی بجائے اپنی روح کے کسی گوشے کو بے نقاب اور اپنے شخصی ردعمل کے کسی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ انشائیہ کے خالق کے پاس کئی ایک ایسی کہنے کی باتیں ہوتی ہیں جنہیں وہ آپ تک پہنچانے کی سعی کرتا ہے ــــ اس طور کہ آپ فی الفور اس کے دائرۂ احباب میں شامل ہو جاتے ہیں اور اس کے دل تک رسائی پا لیتے ہیں۔ شاید اسے کوئی واقعہ بیان کرنا ہوتا ہے یا کسی ''ذہنی کیفیت'' پر سے نقاب اٹھانا یا محض زندگی کے مظاہر کو ایک نئے زاویے سے پیش کرنا ہوتا ہے اور وہ اس صنف ادب کا سہارا لے کر اپنی شخصیت یا ذات کے کسی نہ کسی گوشے کو عریاں کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ بنیادی طور پر انشائیہ کے خالق کا کام ناظر کو مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کے لئے وہ طنز سے کچھ زیادہ کام نہیں لیتا کیونکہ طنز ایک سنجیدہ مقصد لے کر برآمد ہوتی ہے اور اس کے عمل میں نشتریت کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیہ میں طنز کبھی بھی مقصود بالذات نہیں ہوتی۔ بلکہ محض ایک ''سہارے'' کا کام دیتی ہے۔ اسی طرح انشائیہ کا خالق محض مزاح تک اپنی سعی کو محدود نہیں رکھتا کیونکہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہوتی ہے اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے

آگے نہیں بڑھتی — اس کے برعکس ایک اچھا انشائیہ پڑھنے کے دوران میں آپ شاید حظ، مزاح، طنز، تعجب، اکتساب علم اور تخیل کی سبک روی، ایسے بہت سے مراحل سے روشناس ہوں لیکن انشائیہ کے خاتمے پر آپ کو محسوس ہوگا کہ آپ نے زندگی کے کسی مخفی گوشے پر روشنی کا ایک نیا پرتو دیکھا ہے اور آپ زندگی کی عام سطح سے اوپر اٹھ آئے ہیں۔ کشادگی اور رفعت کا یہ احساس ایک ایسا متاع گراں بہا ہے جو نہ صرف آپ کو مسرت بہم پہنچاتا ہے، بلکہ آپ کی شخصیت میں بھی کشادگی اور رفعت پیدا کر دیتا ہے۔

انشائیہ کی ایک اور امتیازی خصوصیت اس کی ''عدم تکمیل'' ہے۔ ایک مقالہ لکھتے وقت جہاں یہ ضروری ہے کہ موضوع زیر بحث کے تمام تر پہلوؤں پر سیر حاصل تبصرہ کیا جائے اور تحلیل، تجزیہ اور دلیل سے اپنے نقطہ نظر کو اس انداز سے پیش کیا جائے کہ مقالہ ایک مکمل اور اکمل صورت اختیار کر لے وہاں انشائیہ کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں موضوع کی مرکزیت تو قائم رہتی ہے لیکن اس مرکزیت کا سہارا لے کر بہت سی ایسی باتیں بھی کہہ دی جاتی ہیں جن کا بظاہر موضوع سے کوئی گہرا تعلق نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں ایک مقالے کی بہ نسبت انشائیہ کا ڈھانچہ کہیں زیادہ لچکیلا (Loose) ہوتا ہے اور اس میں مقالے کی سنگلاخی کیفیت موجود نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ انشائیہ میں ایک مرکزی خیال کے باوصف دلائل کا کوئی منضبط سلسلہ قائم نہیں کیا جاتا اور انشائیہ کے مطالعے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ انشائیہ لکھنے والے نے موضوع کے صرف ان پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے جو اس کے شخصی ردعمل سے اثر پذیر تھے اور جن کی تکیلی کیفیت اس بات کی متقاضی تھی کہ مصنف ان کو ناظر تک پہنچانے کی سعی کرتا ہے۔ اس مقام پر ایک انشائیہ اور غزل کے ایک شعر میں گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ غزل کے شعر کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کسی ایک نکتہ کو اجاگر تو کیا جاتا ہے لیکن اس کے تمام تر پہلوؤں کو ناظر کے فکر و ادراک کے لئے

نامکمل صورت میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یہی حال ایک انشائیہ کا ہے کہ اس میں موضوع کے صرف چند ایک انوکھے پہلوؤں کو پیش کر دیا جاتا ہے اور اس کے بہت سے دوسرے پہلو تشنہ اور نامکمل حالت میں رہ جاتے ہیں۔ بنیادی طور پر انشائیہ لکھنے والے کا مقصد آپ کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا ہے۔ بے شک وہ اپنے موضوع کے بیان میں صرف شخصی واردات اور تجربات اور اپنے ذاتی ردعمل کے اظہار تک ہی اپنی مساعی کو محدود رکھتا ہے، تاہم اس کے پیش نظر مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو سوچنے پر مائل کرے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیہ کی پہچان یہ ہے کہ آپ اس کے مطالعے کے بعد کتاب کو چند لمحوں کے لئے بند کر دیں گے اور انشائیہ میں بکھرے ہوئے بہت سے اشارات کا سہارا لے کر خود بھی سوچتے اور محظوظ ہوتے چلے جائیں گے۔

انشائیہ کی اس روش کا نتیجہ انشائیہ کی وہ مخصوص صورت بھی ہے جو اسے دوسری اصناف ادب سے ممیز کرتی ہے۔ یعنی ایک انشائیہ نثر کی دوسری اصناف سے اپنے اختصار کے باعث علاحدہ نظر آتا ہے۔ سانیٹ کی طرح انشائیہ کا بھی ایک مختصر سا میدان ہے جس کے اندر انشائیہ لکھنے والا آپ کو تصویر کا ایک مخصوص رخ دکھاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب تک وہ جذبات، احساسات اور تخیلات میں کاٹ چھانٹ اور کفایت (economy) کا قائل نہ ہو، اس کے لئے چند لفظوں میں موضوع کی سب سے نکیلی کیفیات کو پیش کرنا مشکل ہوگا۔ لیکن اختصار کی یہ خصوصیت اس بات کے تابع ہے کہ انشائیہ کا پس منظر کس قدر شاداب یا بے آب و گیاہ ہے۔ چنانچہ بقول ہڈسن اگر انشائیہ والے نے اس لئے اختصار سے کام لیا ہے کہ اس کے پاس کہنے کی باتیں ہی گنتی میں کم ہیں اور اس کے تجربات اور محسوسات تعداد اور شدت میں نہ ہونے کے برابر ہیں تو اس کا لکھا ہوا انشائیہ یقیناً انشائیہ کے معیار پر پورا نہیں اترے گا۔ اس کے برعکس اگر انشائیہ لکھنے والے کا ذہن زرخیز ہے اور اس کے پاس

کہنے کو بہت کچھ ہے لیکن اس نے انشائیہ کی محدود سی دنیا میں اپنے احساسات اور تخیلات کو اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی سعی کی ہے تو اس کا یہ انشائیہ یقیناً ایک قابلِ قدر چیز ہوگا اور ناظرین کو وہ تمام کیفیات مہیا کرے گا جو انشائیہ سے مخصوص ہیں۔

ایک آخری چیز جسے انشائیہ کا امتیازی وصف سمجھنا چاہئے اس کی ''تازگی'' ہے۔ یوں تو تازگی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کے بغیر کوئی بھی صنف ادب فن کے اعلا مدارج تک نہیں پہنچ سکتی، تاہم شاید انشائیہ ہی ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں نہ صرف تازگی کا سب سے زیادہ مظاہرہ ہوتا ہے، بلکہ جس کی ذراسی کمی بھی انشائیہ کو اس کے فنی مقام سے نیچے گرا دیتی ہے۔ تازگی سے مراد محض اظہار و ابلاغ کی تازگی نہیں کیونکہ یہ چیز تو بہر حال انشائیہ میں موجود ہونی چاہئے۔ تازگی سے مراد موضوع اور نقطۂ نظر کا وہ انوکھا پن بھی ہے جو ناظر کو زندگی کی یکسانیت اور ٹھہراؤ سے اوپر اٹھا کر ماحول کا از سرِ نو جائزہ لینے پر مائل کرتا ہے۔ عام طور پر ہم سب زندگی کے مظاہر کو ہر روز دیکھتے دیکھتے ان کے اس قدر عادی ہو جاتے ہیں کہ ہمیں ان کے بہت سے نکیلے کنارے نظر ہی نہیں آتے اور زندگی ہمارے لئے ایک کھلی ہوئی کتاب کا درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب محض ہمارے ردِعمل کا قصور ہے ورنہ زندگی کے دامن میں نئے پہلوؤں کے قحط کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ انشائیہ لکھنے والے کا کام یہ ہے کہ وہ ہمیں ایک لحظہ کے لئے روک کر زندگی کے عام مظاہر کے ایسے تازہ پہلو دکھاتا ہے، جنہیں ہماری نظروں نے اپنی گرفت میں نہیں لیا تھا اور جو ہمارے لئے گویا موجود ہی نہیں تھے۔ اس مقام پر ایک انشائیہ لکھنے والے اور ایک غیر ملکی سیاح کے رجحان میں قریبی مماثلت بھی دکھائی دیتی ہے کہ جس طرح ایک سیاح کو کسی نئے ملک کی بہت سی ایسی انوکھی باتیں فوراً معلوم ہو جاتی ہیں جو اہل وطن کی نظروں سے اوجھل ہوتی ہیں، اسی طرح ایک انشائیہ لکھنے والا زندگی کے عام مظاہر کے ان تازہ

پہلوؤں کو دیکھ لیتا ہے جو زندگی میں سطحی دلچسپی کے باعث ایک عام انسان کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

زندگی کی ان انوکھی اور تازہ کیفیات کا احساس دلانے کے لئے انشائیہ کا خالق کئی ایک طریق اختیار کرنا جانتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ بلندی پر سے زندگی کے بظاہر اعلیٰ اور بلند مظاہر کی پستی کا ایک تصور قائم کرتا ہے یا ایک شریر آئینے میں ماحول کا بگڑا ہوا منظر دکھاتا ہے یا پھر زندگی کے تسلیم شدہ قواعد وضوابط پر نظر ثانی سے ہمیں چونکانے لگتا ہے۔ بہر صورت اس کا کام تصویر کا دوسرا رخ پیش کرنا ہے اور ہمیں عادت اور تکرار کے حصار سے لحظہ بھر کے لئے نجات دلانا ہے تا کہ ہم غیر جانب دارانہ طریق سے زندگی کے روشن اور تاریک رُخ کا جائزہ لے سکیں۔ واضح رہے کہ انشائیہ کا خالق کوئی نتیجہ اخذ نہیں کرتا اور نہ کوئی مشورہ ہی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ کوئی مکمل نقطۂ نظر پیش کرنے، اصلاح دینے یا اپنے شدید جذباتی ردعمل سے آپ کو متاثر کرنے سے بھی اجتناب کرتا ہے۔ اس کا کام محض ایک عام چیز کے کسی انوکھے اور تازہ پہلو کی طرف آپ کو متوجہ کرنا ہے اور آپ کو ایک کے طور پر پیش کرنا بے حد مشکل ہے۔

جدید دور میں مولانا ابوالکلام آزاد کی تصنیف "غبار خاطر" کے بعض ٹکڑے انشائیہ سے قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً چڑیوں کے سلسلے میں مولانا موصوف کے تجربات یا قہوہ کے بارے میں ان کا مخصوص ردعمل ان ٹکڑوں میں پُر شکوہ اسلوب نگارش کی بجائے مولانا نے ایک ایسا ہلکا پھلکا اور شگفتہ اسٹائل اختیار کیا ہے جو انشائیہ کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ افسوس ہے کہ مولانا نے اپنے اس مخصوص انداز میں کچھ زیادہ چیزیں تحریر نہیں کیں۔ اگر وہ اس صنف کی طرف سنجیدگی سے متوجہ ہوتے اور اپنی تحریروں سے انکشاف ذات کا کام بھی لیتے تو یقیناً انھیں انشائیہ کے ضمن میں ایک مقام امتیاز حاصل ہوتا ـــ جدید دور میں

مضمون نگاری کو بے شک اہمیت ملی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ انشائیہ کی بجائے طنزیہ اور مزاحیہ مضامین کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ چنانچہ پطرس کے سارے مضامین مزاحیہ ہیں اور کنہیا لال کپور کے بیشتر مضامین طنزیہ ہیں۔ لیکن ان دونوں کے ہاں شاید ایک مضمون بھی ایسا نہیں جسے انشائیہ کے مزاج کا حامل کہا جا سکے۔ رشید احمد صدیقی کے ہاں اگرچہ طنزیہ انداز غالب ہے اور ان کے مزاح کی اساس ایک حد تک لفظی الٹ پھیر پر بھی قائم ہے، تاہم ان کے مضامین میں کہیں کہیں انشائیہ کے تیور ضرور مل جاتے ہیں۔ پھر بھی ہم انھیں انشائیہ نویس تو یقیناً نہیں کہہ سکتے۔ کرشن چندر کی کتاب ''ہوائی قلعے'' کے بعض مضامین انشائیہ سے قریب ہیں، لیکن شاید یہ زمانہ ہی طنز و احتساب کا زمانہ تھا کہ کرشن چندر نے خود کو اپنی ذات کی بجائے خارجی ناہمواریوں کی طرف متوجہ کیا اور اسی لئے انشائیہ کی تخلیق نہیں کر پائے۔ ان کے مقابلے میں فلک پیما کے ہاں انکشاف ذات کا عنصر نسبتاً زیادہ ہے اور ان پر انگریزی انشائیہ کا اثر بھی ہے۔ لیکن بد قسمتی سے فلک پیما کے بیشتر مضامین مختصر نوٹس (notes) کی صورت اختیار کر گئے ہیں یا مکالمے کے انداز میں ڈھل گئے ہیں۔ چنانچہ ان مضامین کو بھی ہم انشائیہ نہیں کہہ سکتے۔

جدید ترین دور میں انشائیہ کی طرف سنجیدگی سے توجہ ہونے لگی ہے۔ ڈاکٹر داؤد رہبر کی بعض تحریروں بالخصوص ''لمحے'' اور ''چمن آرائی'' کو ہم انشائیہ کا نام دے سکتے ہیں۔ دوسرے مضامین میں ڈاکٹر صاحب بے غواصی کی بجائے بیان اور مشاہدے پر نسبتاً زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ پچھلے دنوں مشکور حسین یاد نے انشائیہ لکھنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن دو تین ہی مضامین کے بعد وہ خاموش ہو گئے۔ ان مضامین میں مشکور حسین یاد نے انشائیہ کے بنیادی محاسن کو پیش نظر ضرور رکھا تھا، لیکن وہ اپنے خیالات کے اظہار میں ضرورت سے زیادہ سنجیدہ تھے۔ دوسرے ان کے ہاں کہیں کہیں اصلاحی رنگ بھی آ گیا تھا۔ یہ دونوں باتیں

انشائیہ کے لئے مضر ہیں۔

تو یہ ہے اردو زبان میں انشائیہ کی مختصر سی داستان۔ دراصل انشائیہ کا پورے طور سے تجزیہ کئے بغیر ہر قسم کی مزاحیہ یا نیم مزاحیہ تخلیق کو انشائیہ کا نام دے کر پیش کرنے کی جو روش ہمارے یہاں قائم ہوئی ہے، انشائیہ کے فروغ و ارتقاء کے لئے مضر ہے۔ پس ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم پہلے سنجیدگی سے انشائیہ کا مطالعہ کریں، اس کی حدود کا تعین کریں اور پھر اس میزان پر ہر اس ادبی تخلیق کو تولنے کی کوشش کریں جسے بطور انشائیہ پیش کیا جائے۔ میری دانست میں انشائیہ کو فروغ دینے کا یہی ایک احسن طریق ہے۔

(ماخوذ از انشائیہ کے خدوخال)

مقالہ نگاری

ڈاکٹر مامون رشید*

اردو ادب کی نثری اصناف مضمون، انشائیہ اور مقالے کے درمیان بنیادی فرق کی وضاحت اس طرح کی جا سکتی ہے کہ انشائیہ اپنی بے تکلفی، شگفتگی اور شخصی انکشاف کے ساتھ ساتھ زندگی سے متعلق ہر جہت اور ہر زاویہ کا عکاس ہوتا ہے۔ فنی اعتبار سے انشائیہ کے خدوخال میں اسلوب کی تازگی، نزاکت قلبی اور تاثرات کے علاوہ شخصیت کی جلوہ گری صاف نظر آتی ہے۔ ایجاز و اختصار، آزادروی، غیر رسمی انداز اور دعوت فکر انشائیہ کی بنیادی خصوصیات ہیں۔

خیال رہے کہ اردو ادب خواہ انقلابی ہو، رجعت پسند ہو یا ترقی پسند، ہر حال میں زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس لئے مقالہ اور مضمون میں نظم ونسق اور منطقی استدلال ضروری ہے۔ اس میں تمہید، نفس مضمون اور خاتمہ کا بطور خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ مقالہ اور مضمون میں اسلوب کا یکساں ہونا ضروری نہیں۔ اختصار اور موضوع کے لحاظ سے اس کی جامعیت اس کے محاسن ہیں، جب کہ موضوعات وخیالات کے تنوع کی وجہ سے تحریر کی نوعیت بدل سکتی ہے۔ مضمون میں دلکشی ورنگینی سے قطع نظر توازن، تناسب وا کملیت ہوگی۔ مضمون ہی کی طرح مقالہ نگاری میں تحقیقی کاوش کا پہلو اہم ہوگا۔ دراصل مقالے میں موضوع کے مختلف پہلوؤں کا بھرپور تنقیدی جائزہ، اس پر مدلل مباحث کے ساتھ نتائج کا استخراج، معنی خیزی اور دیانت داری اہمیت کی حامل ہوگی۔ مقالہ کی زبان سنجیدہ اور خالص علمی ہوگی۔ طرز استدلال کی خوبیوں کے علاوہ تحقیق وتدقیق کی ذمہ داریاں بھی اہم ہیں۔ مقالہ میں شخصیت

* شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

کا پرتو بالکل نہیں ہوتا۔ فنی اعتبار سے مقالے میں موضوع کے زیر اثر گفتگو میں حوالوں کے علاوہ اہل علم کی آرا کا اہتمام، تدبر اور ربط و تسلسل کا ہونا ضروری ہے اور یہی مقالہ کی منفرد شان، متانت، حکیمانہ نکتہ رسی اور علمی تابندگی کہلائے گی۔

کسی بھی موضوع پر اپنے خیالات کو یکجا کر کے ترتیب و سلیقے سے اس طرح پیش کرنا کہ تحریر کا مقصد پورا ہو جائے اور قاری کو دشواری بھی نہ ہو، مضمون نویسی کہلاتا ہے۔ مضمون کے موضوعات کی کوئی تحدید نہیں۔ علمی، ادبی، تمدنی، معاشرتی، تاریخی، مذہبی، سیاسی، سماجی، اخلاقی، تحقیقی، تنقیدی، سوانحی، غرض کسی بھی نوعیت کا مضمون لکھا جاسکتا ہے۔ کسی بھی مضمون میں ایک بنیادی خیال کو مرکزی حیثیت دے کر استدلال، تاثرات اور حقائق کی روشنی میں اس کو پھیلایا جاسکتا ہے۔ مضمون میں زیادہ سے زیادہ معلومات اور موضوع سے مربوط خیالات کا اظہار ضروری ہے۔ مضمون لکھتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ اس میں کسی طرح کا الجھاؤ نہ ہو جو قاری کی طبیعت پر گراں محسوس ہو بلکہ مضمون کا آغاز اس طرح ہو کہ قاری ابتدا ہی سے اس کی جانب مائل ہو جائے۔ اور اس کے لئے ضروری ہے کہ مضمون نویس غیر ضروری باتوں سے بچتے ہوئے نفس مضمون یا موضوع کی وضاحت کے لئے سادہ اور موثر اسلوب اختیار کرے۔ نیز اس کی زبان سلیس اور خیالات بامعنی ہوں۔ دور از کار مفاہیم اور گنجلک عبارت سے پرہیز کرے۔ موضوع سے متعلق مواد کی فراہمی کے ساتھ ساتھ تسلسل، ربط اور منطقی استدلال ضروری ہے۔ مضمون مختصر بھی ہوسکتا ہے اور طویل بھی۔ عام طور پر مضمون نگاری میں یہ اہتمام کیا جاتا ہے کہ متعین انداز سے کچھ خاص نکات پر گفتگو کی جائے۔ جب کہ مقالے میں مطلوبہ امور پر تحقیقی حوالوں سے بحث کی جاتی ہے اور نتائج بھی استنباط کئے جاتے ہیں۔

اہل علم نے مضمون نگاری کے جو بنیادی اصول بیان کئے ہیں ان میں پہلی شرط

موضوع پر گرفت ہے۔ ادبا کا ماننا ہے کہ جب تک موضوع کے ہمہ جہت پہلوؤں سے کماحقہٗ واقفیت نہ ہو، اور اطمینان بخش مواد موجود نہ ہو، اچھا مضمون نہیں لکھا جا سکتا۔ دوسرا اہم مسئلہ ترسیل کا ہے اور اس کے لئے ترتیب مضمون اور زبان کی سلاست پر توجہ ضروری ہے۔ دقیق اور ثقیل الفاظ کا استعمال اور مبالغہ آرائی سے اجتناب بھی ضروری ہے۔ مضمون کو اچھا اور بہتر بنانے کے لئے موضوع کی مناسبت سے معلومات فراہم کرنا اور مثالیں دینا مضمون کی افادیت اور حسن میں اضافہ کا سبب ہوگا۔ مضمون شروع کرنے سے پہلے مضمون نویس کو چاہئے کہ موضوع کے حوالے سے اس کا خاکہ تیار کر لے تا کہ اپنی بات کو بہتر اور مدلل انداز میں تحریر کر سکے۔ مضمون نگار کو چاہئے کہ قاری سے اس بات کا مطالبہ ہرگز نہ کرے کہ وہ اس کے پیش کردہ خیالات سے اتفاق کرے یا یہ کہ اس کی تائید کرے۔ اور آخری بات یہ کہ مضمون کا اختتام واضح اور معنی خیز ہو، اس میں تذبذب اور تشکیک کا شائبہ بالکل نہ ہو۔

اردو کے نثری اصناف میں ایک اہم صنف مقالہ ہے۔ مقالہ مضمون کی ایک قسم ہے مگر یہ مضمون سے بالکل منفرد اور الگ ہے۔ عام طور پر ہر بات یا خیال جو نثر میں پیش کیا جائے مضمون سے موسوم کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ہر نثری تحریر کو ہم مقالہ نہیں کہہ سکتے۔ مقالہ تحریر کی ایک منظم اور مستحکم صورت ہے جو انشائیہ، مضمون، خاکہ، سوانح اور رپورتاژ جیسے دیگر نثری اصناف کی طرح اردو ادب میں اپنا ایک خاص مرتبہ اور منصب رکھتا ہے۔ علمیت مقالے کا وہ اساسی وصف ہے جو اس صنف کو دیگر نثری تحریروں سے مختلف کر دیتا ہے۔ مقالہ نثری ادب کی واحد تحریر ہے جو قلم کار کی عالمانہ و مفکرانہ شخصیت کی ضامن ہوتی ہے۔ یہ تحریر مقالہ نگار کے تبحر علمی، وسعت نظری، نکتہ رسی، حافظہ اور خیال آفرینی کی صحت و ثبات کا آئینہ ہوتی ہے۔ کسی بھی مقالہ میں مقالہ نگار کا صاف ستھرا ذہن، واضح مطمح نظر اور رنگہ حق بیں بالکل واضح ہوتا

ہے۔ اگر مقالہ نگار طبعاً و خلقاً سنجیدگی و متانت کے اوصاف سے مبرا ہے تو وہ مقالہ نگار کے فرائض انجام دینے کا اہل نہیں۔

مقالے میں انشاء کا غیر مستحسن عمل عموماً دو مواقع پر نظر آتا ہے۔ اولاً جب مقالہ نگار کا ذخیرہ علم عامیانہ یا اوسط درجے کا ہوتا ہے، اسے زبان و بیان پر قدرت تو حاصل ہوتی ہے، عبارتیں بھی خوش نما اور دل افروز ہوتی ہیں مگر چونکہ وہ ذہنی طور پر نادار ہوتا ہے اس لئے موضوع پر اظہار خیال شروع کرتا ہے مگر بات آگے نہیں بڑھتی۔ یہ مقالہ نگاری نہیں بلکہ عبارت آرائی ہے، جو اس صنف کے لئے قطعاً مناسب نہیں۔

دوسری بات یہ کہ جب مقالہ نگار جذباتی ہو جاتا ہے اور انشاء پردازی اس کی تحریر میں حاوی ہو جاتی ہے تو پھر مقالہ نگار کی رہبری دماغ کے بجائے دل کے سپرد ہو جاتی ہے۔ وہ خیالات کے بجائے جذبات کی طرف راغب اور بات سے زیادہ بیان کا بندہ ہو جاتا ہے۔ یہ صورت انشاء کی بے اعتدالی کا نتیجہ ہے، جو اس صنف کے لئے عیب ہے۔

مقالہ سنجیدہ خیالات و افکار کا نہایت مرتب و مستحکم تحریری اسلوب ہے۔ اس صنف کی امتیازی خصوصیت اس کی سالمیت و جامعیت ہے۔ یہ خیالات کی یکجہتی ہے جو ترتیب ذہنی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ کسی بھی مقالہ کی کامیابی کا راز اس کی تنظیمی خوش سلیقگی اور تحریر بستگی میں پوشیدہ ہے۔ مقالہ نگار کا حافظہ قوی، قوت نقد درجۂ اوسط سے بالا اور اس کے اندر صبر و ضبط کا مادہ بدرجۂ اتم ہوتا ہے۔ دوسرے قلم کاروں کی طرح مقالہ نگار کسی موضوع پر بے ساختہ قلم نہیں اٹھاتا، بلکہ احتیاط، اطمینان اور اعتماد کے ساتھ اپنی باتیں سپرد قلم کرتا ہے۔ ذاتی مطالعہ کی روشنی میں منتخب موضوع پر غور و خوض کرنا، دلائل اور کارآمد مثالوں کے ذریعہ اپنی بات کو قابل قبول بنانا مقالہ نگار کا فرض اولین ہے۔

مقالہ کے پختہ و مستحکم اسلوب کا سبب وحدت خیال ہے۔ اچھے اور کامیاب

مقالوں میں خیالات کی مختلف منزلیں ہوتی ہیں۔ یہ منزلیں بالترتیب و بتدریج سامنے آتی ہیں اور قاری انہیں زینہ بہ زینہ طے کرتا ہے۔ مقالہ کا چھوٹے چھوٹے متعدد پیراگرافوں میں منقسم ہونا نہ صرف قلم بند خیالات کی نفیس ذہنی تنظیم وتشکیل کی دلیل ہے بلکہ یہ مقالے کے فورم یا اسلوب کی مضبوطی اور استحکام کی علامت بھی ہے۔ کامیاب اور معیاری مقالے میں اچھی نثر کے تمام محاسن موجود ہوتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملے، نرم آہنگ، سادہ و سہل عبارت، متوازن انشاء اور تیقن پذیر انداز اس تحریر کے شمائل وخصائل ہیں۔

موضوع کے سلسلے میں مقالہ نگار مکمل آزاد ہوتا ہے۔ ادبی تخلیقات وتحقیقات، علمی مضامین، سائنسی ضابطے و مسائل، مختلف علوم وفنون، غرض ہماری متمدن زندگی کا ہر باب مقالہ نگار کے لئے وا رہتا ہے۔ موضوعات کے اس تنوع کی وجہ سے مقالے کی مختلف قسمیں بیان کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً مذہبی مقالہ، سیاسی مقالہ، تاریخی مقالہ، تنقیدی مقالہ، تحقیقی مقالہ، سیرتی مقالہ اور سائنسی مضامین سے متعلق مقالہ وغیرہ۔

مقالہ میں حقائق کی بازیافت کی جاتی ہے۔ اس میں شواہد، تجزیہ اور تاثرات کا دیانت داری سے مطالعہ کیا جاتا ہے اور استدلالی گفتگو کی روشنی میں نتائج اخذ کئے جاتے ہیں۔ مقالہ نگار مکمل طور پر غیر جانب دار ہوتا ہے۔ مقالہ میں مفید معلومات کے ساتھ ساتھ چونکہ مباحثہ کی گنجائش ہوتی ہے اس لئے عام طور پر مقالہ طویل ہو جاتا ہے۔ مقالے کو کارآمد بنانے کے لئے تحقیق وتدقیق کی ضرورت سے انکار ممکن نہیں۔ موضوع کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ اور پھر مقالہ نگار کے زاویہ فکر کا انداز بھی بے حد اہم ہے۔ اردو میں مقالات شبلی، مقالات آزاد (مولانا ابوالکلام آزاد) اور مقالات مسعود کے علاوہ دیگر اہل علم کی بہت سی تحریریں مقالے کے ذیل میں آتی ہیں۔

مقالہ کی زبان کے سلسلے میں بیشتر اہل علم کی رائے یہ ہے کہ مقالہ کی زبان صاف

ستھری، مدلل اور عالمانہ ہونی چاہئے۔ قاضی عبدالودود کے مطابق، محقق کو خطابت سے احتراز کرنا چاہئے اور استعارہ وتشبیہ کا استعمال توضیح کے لئے ہونہ کہ آرائش گفتار کے لئے۔ نیز کم سے کم الفاظ میں مافی الضمیر کی ادائیگی مناسب اور بہتر ہے۔

مقالہ لکھنے کے لئے سب سے پہلے موضوع کا انتخاب بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے بعد موضوع سے متعلق معلومات اکٹھا کرنا، ان کی ترتیب وتہذیب اور پھر تجزیاتی تسلسل کے ساتھ اس کا خاکہ تیار کرنا اچھے نتائج کی جانب پیش قدمی ہے۔ مقالہ موضوع کے اعتبار سے طویل اور مختصر ہوسکتا ہے البتہ یہ بات ذہن نشین رہے کہ غیر ضروری باتوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنا مقالہ مقالہ نگاری کا عیب ہے۔ مقالہ دراصل تحقیق کا آئینہ ہوتا ہے اس لئے مقالہ قلم بند کرتے وقت تحقیق کے بنیادی اصول وضوابط کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔

اردو طنز و مزاح : فن اور روایت

پروفیسر آفاق حسین صدیقی

طنز و مزاح ایک ایسے ردعمل کا ادبی اظہار ہے جو برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کی جبلت کے تحت حیاتِ انسانی کے مضحکہ خیز مظاہر اور المناک پہلوؤں کو خندہ جبینی اور دردمندی کے ساتھ قبول کرنے پر پیدا ہوتا ہے۔ باالفاظِ دیگر طنز و مزاح آنسوؤں کے کہر میں ڈوبی ہوئی دنیا، مصلحتوں اور مصالحتوں میں گرفتار معاشرے، شب و روز نت نئے حملوں کا شکار تہذیبی قدروں اور زندگی میں پھیلی ہوئی بوالعجبیوں، تلخ حقیقتوں، بے رحم سچائیوں اور اذیت ناک دکھوں کو زندہ دلی سے قابلِ قبول اور دلچسپ بنا کر پیش کرنے کا فن ہے۔

طنز و مزاح اگرچہ شعر و ادب کی مختلف اصناف میں بھی جزوی طور پر جا بجا ملتا ہے لیکن شعر و سخن کے مختلف عام محرکات اور خاص اسالیب کے بہ نسبت طنز و مزاح قدرے مختلف اور امتیازی قسم کے محرکات اور جداگانہ نوعیت کے اندازِ سخن کا حامل ہوتا ہے جو اسے ایک علاحدہ حیثیت اور پہچان عطا کرتے ہیں۔ دوسرے ادبی اظہارات کے مقابلہ میں ذکاوتِ حس، احساسِ تناسب، ذوقِ لطیف اور زندہ دلی جو ظرافت کے لازمی عناصر ہیں طنز و مزاح میں بنیادی رول انجام دیتے ہیں۔ ظرافت ایک ایسی صفت یا جبلت ہے، جو زندگی کی تلخیوں، حالات کی بے اعتدالیوں، تہذیبی برائیوں، معاشرتی خرابیوں، ذہنی کجرویوں اور افراد کے کردار و سیرت کی کمزوریوں یا دوسری خامیوں و نقائص کو قابلِ قبول بنا دیتی ہے اور اس کے وسیلے سے برائیوں کی تیزابیت، تلخیوں کی تپش، بدنما حقیقتوں کی خوفناکی اور دکھوں کی شدت میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ یعنی بیان کا بھرم بھی برقرار رہتا ہے، سماعت کے زخمی

طنز نگار کو "تمدنی نقاد" کہا ہے اور ڈاکٹر وقار عظیم نے اچھے طنز کو "اپنے زمانے کی زندگی کا آئینہ دار" قرار دیا ہے۔

طنز سے قطع نظر جہاں تک مزاح کا تعلق ہے، مزاح میں بھی زود حسی اور ظریفانہ مزاج کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن یہ طنز کے برعکس ایک قسم کے خوشگوار ذہنی رویے یا شگفتہ یا شائستہ ذہنی وفکری رجحان کا رہین منت ہوتا ہے۔ مزاح کی تحریک بھی طنز یا ہجو کی طرح ناہمواریوں، بے ڈھنگے پن، زندگی کے ابتر حالات اور مضحکہ خیز معاملات کے شعور و احساس سے ہوتی ہے لیکن ردِ عمل کے طور پر مزاح میں طنز کی طرح برہمی یا ہجو کی حقارت کے بجائے ہمدردی اور انبساط کی کیفیت غالب ہوتی ہے اور اس کا اصل مقصد حصولِ مسرت ہوتا ہے۔ مزاح کے سلسلے میں پروفیسر اسلوب احمد انصاری تحریر کرتے ہیں:

"مزاح زندگی کے غیر متناسب اور بے جوڑ مظاہرے کو نمایاں کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔"

(رشید احمد صدیقی بحیثیت مزاح نگار، رشید احمد صدیقی، کردار وافکار، گفتار، مرتبہ مالک رام، ص ۱۱۳)

اسی کے ساتھ وہ مزاح کی وضاحت کرنے کے لئے مزاح نگار کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مزاح نگار کا مقصد ضرر رسانی کبھی نہیں ہوتا۔ اس کا مطمحِ نظر اصلاحی اور افادی بھی نہیں ہوتا یہ بات اور ہے کہ اس کے تفنن اور طنز کے تیروں کا نشانہ بننے کے بعد ہمارے اندر احساسِ نفس جاگ جائے جو پایانِ کار ہماری اصلاح کا موجب بنے لیکن یہ مزاح نگار کا مقصدِ اولین نہیں ہوتا اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ وہ ہمارے غیر آہنگ افعال اور خود بینی و خود نمائی کے مظاہرے کا تماشہ خود دیکھے اور دوسروں کو دکھائے

اور ان سے انبساط حاصل کرنے کا سامان فراہم کرے۔"

(رشید احمد صدیقی، علی گڑھ میگزین، طنز و مزاح نمبر، ص ۱۵۰)

دراصل مزاح کا اصل سرچشمہ ہنسی کا جذبہ ہوتا ہے۔ ہنسی کے سلسلہ میں ارسطو کا خیال ہے کہ ہنسی اس کمی یا بدصورتی کو دیکھ کر معرضِ وجود میں آتی ہے جو درد انگیز نہ ہو۔ یعنی کسی بھی چیز کی عدم تکمیل، خامی، نقص یا ادھوراپن یا بے ڈھنگا پن ہنسی کا سبب بنتا ہے۔ مغربی مفکر ہابس (Hobbes) کا خیال ہے کہ ہنسی کچھ نہیں سوائے اس جذبۂ افتخار یا احساسِ برتری کے جو دوسروں کی کمزوریوں یا اپنی گزشتہ خامیوں سے تقابل کے باعث معرضِ وجود میں آتا ہے۔

ہنسی کے بارے میں مغربی مفکرین اور اردو کے دانشوروں نے تفصیل کے ساتھ بحث کر کے اپنے اپنے خیالات اور نظریات پیش کئے ہیں۔ ان تمام مفکرین اور ناقدین نے جن کی ایک طویل فہرست ہے اس سلسلہ میں بحث و تمحیص کے بعد جو نتائج اخذ کئے ہیں ان میں جزوی اختلافات کے باوجود بیشتر مفکرین اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ ہنسی انسان کو اعصاب شکنی کے حالات سے فوری طور پر نجات دلانے کا بہترین وسیلہ ہے اور اس کی مدد سے حالات کی بے رحمیوں، زندگی کی ناہمواریوں اور کلفتوں کا مقابلہ آسان ہو جاتا ہے اور انسان تلخیوں اور دکھوں وغیرہ کو قابلِ برداشت بنا کر غم، غصہ، نفرت، حقارت اور الجھنوں جیسی مضر کیفیات سے محفوظ ہو جاتا ہے۔

ہنسی کا عمل قطعی طور پر انفرادی اور اضطراری نوعیت کا عمل ہوتا ہے اور اس کا اظہار ہر ایک انسان کے مزاج، فطرت، افتادِ طبع، اندازِ فکر اور زاویۂ نگاہ کے مطابق الگ الگ انداز میں ہوتا ہے لیکن یہ عمل جب ایک طرح کی ہمدردی کے زیر اثر اور دوسروں کو بھی مسرت میں شریک کرنے کی خواہش کے تحت نمو پاتا ہے تو ذکاوت، ذہانت اور ایک قسم کے اعتدال اور شائستگی کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک فن کا روپ اختیار کر لیتا ہے اور اظہار کے

شگفتہ وشائستہ لوازمات میں تحلیل ہو کر مزاح کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ مزاح میں ہنسی کا عمل ہمدردانہ کیفیت کا حامل ہوتا ہے اور دشمن کے جسم سے ابلتے ہوئے خون یا شکار کی تڑپ دیکھ کر حظ حاصل کرنے والی وحشیانہ یا اذیت پسندانہ ہنسی سے الگ ہوتا ہے۔ مزاح میں ہنسی کے انداز یا تبسم کے سلسلہ میں انگریزی کے مصنفین بالخصوص البرٹ راپ Origin of witand humour کے مباحث سے استفادہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا نے مزاح کے تبسم کے بارے میں لکھا ہے:

> ''مزاح کے جسم میں ترنم شامل ہوتا ہے جس پر مزاح نگار...... کرتا ہے اس سے اس کو محبت ہو جاتی ہے۔''

(نقوش لاہور، طنز ومزاح نمبر، ص ۱۳)

ڈاکٹر وزیر آغا کے علاوہ ڈاکٹر غلام احمد فرقت کاکوروی نے بھی انگریزی مصنف ہنری برگساں کی تصنیف "Laughter" سے مزاح کے سلسلہ میں ذیل اقتباس ترجمہ کر کے نقل کیا ہے اس سے بھی مزاح کی ہنسی کے بارے میں مذکورہ خیال کی مزید تائید ہوتی ہے۔ ملاحظہ فرمایئے:

> ''مزاح کی اپیل براہ راست ذہانت سے ہے۔ ہر مزاح قہقہہ پیدا کرنے کی اہمیت رکھتا ہے مگر ہر قہقہے کے لئے ضروری نہیں کہ وہ مزاح سے پیدا ہوا۔ مزاح نگار پہلے اپنے اوپر ہنسنے کی کیفیت طاری کرتا ہے تب دوسروں کی کمزوریوں پر ہنسنا شروع کرتا ہے وہ صرف تماشائی نہیں ہوتا بتلا تماشا بھی ہوتا ہے، مزاح کا تعلق ہنسی سے ضرور ہے مگر اس کا خاص تعلق ہمدردی سے ہے۔ مزاح ایک بار یا ایک فقرے میں نہیں چھپا ہوتا بلکہ ایک مکمل بیان میں جس کی مختلف جزئیات مضحکہ خیز

ضرور ہوتے ہیں مگر جن کا مکمل تاثر ہمدردی کا جذبہ طاری کرتا ہے۔"

(Laughter-Henery Bergsan, p177 منقول از"اردو ادب میں طنز و ظرافت، از فرحت کاکوروی، ص ۱۴۳)

طنز اور مزاح کا الگ الگ جائزہ لینے پر بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں کے محرکات کے اسباب میں بڑی حد تک مماثلت ہے لیکن ردِ عمل کے لحاظ سے دونوں میں واضح فرق ہے۔ طنز ناہمواریوں کے بے باکانہ، سفاکانہ اور محتاط انداز میں کہا جائے تو حقیقت پسندانہ شعور و احساس کا نتیجہ ہوتا ہے اور مزاح آزادانہ فکر اور ہمدردانہ شعور و احساس کا۔ ایک برہمی کے ردِ عمل کا نتیجہ ہوتا ہے تو دوسرا مسرت اور خوش مذاقی کا نتیجہ۔ طنز و مزاح کے اس فرق کو کنہیالال کپور نے بڑے ہی دلچسپ انداز میں واضح کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

"طنز تنقید ہے، صدائے احتجاج ہے، دشنام یار ہے، تبصرہ ہے، تازیانہ ہے، اس کا مقصد اصلاح ہے، پگڑی اچھالنا ہے، احساس برتری کا مظاہرہ کرنا ہے، بے ہودہ اشیاء اور اشخاص کا مضحکہ اڑانا ہے۔ مزاح مبالغہ ہے، مشغلہ ہے، مہتابی ہے، انار ہے، پھلجھڑی ہے، اپنے آپ پر ہنسنے کا نام ہے، چٹکی لینا ہے، ہمدردانہ نظر سے انسانی کمزوریوں کو بے نقاب کرنا ہے۔"

(پیش لفظ، کنہیالال کپور، ص ۱۴)

طنز و مزاح میں ذہنی رویے اور مقصد کا فرق اگر چہ قصیدہ اور مرثیہ کا سا ہی فرق ہے، لیکن اس کے باوجود اردو میں جابجا دونوں کا اتحاد نظر آتا ہے اور خالص طنز اور خالص مزاح کے نمونے کم ملتے ہیں۔ اردو میں طنز اور مزاح کی آمیزش اور مزاح میں طنز کی ملاوٹ کا رواج عام ہے۔ اس رواج اور طنز و مزاح کی مقبولیت کے اسباب میں اگر ایک سبب اردو والوں کی نازک مزاجی، الم پسندی اور اعتدال پسندی ہے تو دوسرے اسباب غالباً اردو فن

کاروں کی انسانی زندگی سے گہری محبت اور ماضی قریب میں رونما ہونے والے حوصلہ شکن واقعات اور حادثات کے گہرے شعور اور احساس میں مضمر ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ حالات کی ناہمواریوں، زندگی کی محرومیوں اور دوسری خرابیوں کا مقابلہ بڑی حد تک ہنسی یا مزاح کے حربے کی مدد سے کیا جاسکتا ہے، لیکن اس طریق کار کو اگر مستقل طور پر اختیار کرلیا جائے تو بے حسی اور بے عملی کے ساتھ فراریت کے رجحان کے عام ہو جانے کا اندیشہ پیدا ہو جاتا ہے، چنانچہ مایوسی یا محرومی سے پیدا ہونے والے ٹینشن سے نجات حاصل ہونے کے فوراً بعد عمل اور احساس کی تحریک بھی لازمی ہے، اسی طرح زندگی میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں کے خلاف اگر ہر وقت صدائے احتجاج بلند کی جاتی رہے یا ہر لمحہ برہمی کا مظاہرہ کیا جاتا رہے تو مثبت رویوں اور تعمیری صلاحیتوں کے کند ہو جانے کا خطرہ لاحق ہو جاتا ہے اور کسی بھی چیز کی مسلسل مخالفت اور بیزاری انتہا پسندی، جارحیت اور سفاکی کی صورت اختیار کرنے لگتی ہے اور اخلاقی طریق عمل اور تعمیری جذبے ختم ہو جانے کے امکانات پیدا ہونے لگتے ہیں۔ چنانچہ خالص مزاح سے پیدا ہونے والے بعض منفی نوعیت کے امکانات پر قدغن لگانے کے لئے یعنی برہمی اور استہزاء کو حد اعتدال سے باہر جانے سے محفوظ رکھنے کے لئے برہمی میں استہزاء کی آمیزش کر کے اور استہزاء میں برہمی کو تحلیل کر کے ایسا انداز اختیار کیا گیا جو نہ صرف بیک وقت دونوں جذبوں کی تسکین کا سامان فراہم کرتا ہے بلکہ انسان کو زندگی کی برائیوں کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ ہنس کھیل کر ان سے مقابلہ کرنے کی ترغیب بھی دیتا ہے۔ اس سلسلہ میں بلراج کومل کا خیال ہے کہ ''مزاح طنز کو قبولیت کا جوہر بخشتا ہے، تلخی مخالف ردعمل پیدا کرتی ہے۔'' (ماہنامہ آج کل، دہلی اگست ۱۹۷۲ء، ص ۹۶)

اس طرح طنز و مزاح دو بنیادی اور مختلف عناصر پر مشتمل ایسا فن ہے جو تلخ بصیرتوں کو مسرت میں ڈھالنے اور عام مسرتوں کو بصیرت کا حصہ بنانے سے وجود میں آتا

ہے۔طنز و مزاح نگاری کا عمل بڑا ہی نازک اور بڑا دشوار عمل ہے۔ اس عمل کے دوران میں طنز و مزاح نگار کو زہر کو امرت بنانے کا کام بھی کرنا ہوتا ہے اور مجتبیٰ حسین کے الفاظ میں اسے قاتل اور مسیحا دونوں کا رول ادا کرنا پڑتا ہے۔ ماہنامہ ''آج کل'' اگست ۱۹۷۲ء میں اردو طنز و مزاح کے پچیس سال کا جائزہ لیتے ہوئے موصوف نے لکھا ہے ''ہندوستان کا طنز و مزاح نگار آزادی کے بعد خود ہی قاتل اور خود ہی مسیحا بن گیا۔'' مجتبیٰ حسین کا یہ تجزیہ ہمارے خیال میں ہر دور کے اور ہر کامیاب طنز و مزاح نگار پر صادق آتا ہے، اسی لئے طنز و مزاح نگاری میں کامیابی حاصل کرنے کے لئے صرف قومی حسِ ظرافت ہی کافی نہیں ہوتی بلکہ اس کے ساتھ گہرا غور و فکر، غیر معمولی فہم و ادراک، وسیع مشاہدہ، دروں بینی، زندگی کی اعلیٰ قدروں سے گہری واقفیت، حیاتِ انسانی کے معاملات و مسائل سے آگاہی اور شستہ مذاقی اور گہرا جمالیاتی شعور درکار ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کی بھی ضرورت ہوتی ہے، ان سب کے متوازن، مناسب اور خلاقانہ امتزاج سے ہی طنز و مزاح ایک موثر، مہذب، معتبر اور مفید فن کا درجہ حاصل کرتا ہے اور اس میں وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے علامہ اقبال نے خندۂ تیغ اصل اور گریۂ ابر بہار سے تعبیر کیا ہے۔

اردو میں طنز و مزاح کا رواج فارسی کے زیر اثر ہوا۔ اردو غزلیات میں وعظ، محتسب اور زاہد کے معاملات کا تذکرہ، محبوب کے جور و جفا اور ظلم و ستم کے سلسلہ میں شعراء کی موشگافیاں، قصائد میں ذاتی حالات کے بیانات اور ہجویات اور شہر آشوبوں میں معاشرے اور عہد کے حالات کی خرابیوں اور ناہمواریوں کے اظہار اور شعراء کے درمیان میں معاصرانہ چشمکوں میں ایک دوسرے کی کمزوریوں کو نشانہ بنانے کے سلسلہ میں طنز و مزاح کے نمونے نظر آتے ہیں۔ ان کے علاوہ داستانوں اور مثنویات میں بھی ایسے جز ملتے ہیں جنھیں اردو طنز و مزاح کے ابتدائی نقوش قرار دیا جاسکتا ہے۔ انھیں کے بعد نظیر اکبرآبادی کی کئی نظمیں معیار اور اظہار کے لحاظ سے اردو طنز و مزاح کی روایت میں سنگ میل کی سی حیثیت رکھتی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو میں طنز و مزاح کی روایت نے استحکام غدر

۱۸۵۷ء کے بعد کے زمانے میں حاصل کرنا شروع کیا۔ خصوصاً مرزا غالب کے خطوط کی طنزیہ و مزاحیہ تحریروں اور پھر ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں کی تخلیقات نے طنز و مزاح میں نہ صرف ہمہ گیری، وسعت، تنوع اور گہرائی پیدا کی بلکہ اسے اعتبار بخشا اور ایک خاص طرزِ اظہار کے طور پر اس کے فروغ کے لئے راہ ہموار کی۔ بیسویں صدی میں مغربی اثرات اور انگریزی طنز و مزاح نگاروں کی تحریروں کے مطالعہ سے اگر ایک طرف طنز و مزاح نگاری سے دلچسپی میں اضافہ ہوا تو دوسری طرف مغربی تہذیب کے مہلک اثرات کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی ناہمواریوں، خرابیوں اور پریشانیوں نے اردو طنز و مزاح نگاری کے فروغ کے لئے نئے اسباب فراہم کر دیے اور اس نے ایک فن کا درجہ حاصل کر لیا۔ اصل میں طنز و مزاح کی ملی جلی شکل جسے ہم ''طنز و مزاح'' کہتے ہیں زمانے کے انقلابات، تاریخ کے جبر، بیسویں صدی میں رونما ہونے والے حادثات، حوصلہ شکن واقعات اور زندگی میں سرایت کی ہوئی غیر معمولی نوعیت کی محرومیوں اور مایوسیوں کا نتیجہ ہے۔ پہلی جنگ عظیم سے دور حاضر تک زندگی کے مختلف شعبوں میں شکست و ریخت کے عمل اور قبیح ترین معاملات کی گرم بازاری ہوئی سیاست، معاشرت، تہذیب و تمدن سب میں ہی قدروں کا زوال رونما ہوا اور حشر خیز تضادات اور قیامت انگیز مسائل کا لامتناہی سلسلہ شروع ہوا۔ زندگی کا ہر ایک شعبہ ایک مریضانہ کیفیت کا شکار ہو گیا۔ اس کیفیت، ان حالات اور ایسے ماحول میں نہ رونے کی سکت رہی نہ ہنسنے کا حوصلہ۔ داغ داغ اجالوں، شب گزیدہ صبحوں اور لو کی خواہش کو جنم دینے والا ماحول اور ایسے حالات جن میں تیغ مصنف ہو اور دار و رسن شاہد۔ نہ تو سودا کے عہد کی طرح خالص طنز کے لئے سازگار تھے نہ ہی اودھ پنچ کے زمانے کی طرح خالص مزاح کے لئے۔ چنانچہ ان حالات اور ایسے ماحول میں زندگی میں پھیلی ہوئی ناہمواریوں اور دل و دماغ کو اپنے شکنجے میں جکڑے ہوئی تلخیوں کو موثر اور دلچسپ انداز میں دائرہ بصیرت میں لانے کے لئے ''طنز و مزاح'' کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

(ماخوذ از اردو ادب میں طنز و مزاح کی روایت)

فن سوانح نگاری

ڈاکٹر امیر اللہ خاں

سوانح نگاری افراد کی تفسیر حیات یا تاریخ زیست ہے لیکن نہ محض تاریخ ہے اور نہ صرف تفسیر۔ وہ مَہد سے لحد تک کا ریکارڈ ہے جس میں کارنامہ ہائے حیات سے زیادہ ذہن کے مختلف گوشوں کا وہ تدریجی ارتقاء جس سے مل کر شخصیت وجود میں آئی، پیش کیا جاتا ہے۔

آکسفورڈ ڈکشنری کے مطابق ''سوانح عمرِی بطور ایک ادبی صنف کے افراد کی زندگی کی تاریخ ہے۔''

کارلائل نے کہا ہے ''سوانح عمری ایک انسان کی حیات ہے'' یا ''سوانح عمری ایک انسان کی تاریخ ہے۔''

انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا کے مطابق ''یہ تاریخ سے جدا صنف ہے۔ یہ آرٹ ہے سائنس نہیں۔''

اس طرح فن سوانح نگاری کسی انسان کی کلی یا جزوی ہیئت کی شعوری تاریخ ہے جو کسی بندھے ٹکے نظریے کی پابند نہیں۔ تاہم چند اصول یقیناً مدون ہونے چاہئیں۔

ان اصولوں کی رو سے جو چیز اولیت کی حامل ہے وہ ہے حیات نگار کا ''موضوع'' یعنی اس شخص کا حقیقی وجود جس پر حیات نگار نے قلم اٹھایا ہے۔ وہ تاریخی شخصیت ہو یا ادبی، سیاسی ہو یا سماجی، فوجی ہو یا غیر فوجی، زندہ ہو یا مردہ بہر حال وہ ایک حقیقی شخصیت ضرور ہو۔

باضابطہ سوانح نگاری کا آغاز بنی اسرائیل سے ہوتا ہے جنھوں نے اپنے انبیاء اور صلحاء کے اخلاق و اعمال کو بطور یادگار سپرد قلم کیا اور ان کی عقیدت میں ان کے مرنے کے

بعد ان کے ملفوظات وارشادات اور اقوال کو آنے والوں کے لئے سرچشمۂ ہدایت بنایا۔ اہل روما نے بھی ان کی پیروی کرتے ہوئے اپنے بہادروں کے واقعات کو ہمیشگی کی زندگی دینا چاہی۔

انگریزوں کی تاریخ میں سوانح کا محبوب و منفرد موضوع وعمائدین حکومت اور کلیسا رہا ہے۔ چنانچہ پہلی سوانح پلوٹارک کا ہیرو بھی رہی ہے۔ بعد میں رفتہ رفتہ موضوع عام انسانوں کو بھی بنایا جانے لگا۔ حکمرانوں اور سیاسی مدبروں سے گزر کر ادیبوں اور مجرموں کی طرف بھی توجہ مبذول ہوئی۔ مجرموں کو موضوع بنانا گویا ایک انقلابی قدم تھا۔ نکولس رو۔ اسپراٹ۔ گولڈ اسمتھ اور سب سے زیادہ جانسن کی حیات ساویج شاہکار حیاتیں ہیں۔ اس کے بعد رخ ادیبوں کی جانب ہوا۔ باسویل کی حیاتِ جانسن سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اردو میں بھی سوانح عمری کے فن کا باقاعدہ آغاز ادیبوں کی سوانح سے ہی ہوتا ہے۔ چنانچہ حیاتِ سعدی، حیات جاوید و (سرسید کی ادبی شخصیت بھی کسی تعارف کی محتاج نہیں) اور یادگارِ غالب اس کی زندہ مثالیں ہیں۔ ہر چند کہ حالی اردو سوانح نگاری کے بانی نہیں، ان سے بہت پہلے اردو میں سوانح لکھی جاتی رہی تھیں۔

دکن میں جملہ اصناف سخن کی پذیرائی کے ساتھ ساتھ سوانح عمری کا بھی آغاز ہو چکا تھا۔ چنانچہ نصرتی کا اعلیٰ کارنامہ، رومی کا غوث نامہ اور مولود نامۂ عبدالملک دکن کی سوانحی تصنیفات ہیں۔ شمالی ہند میں بھی بہت سی منظوم کوششوں و مراثی انیس و دبیر نیز فارسی میں نکات الشعراء، مخزن نکات اور اردو میں گلشنِ ہند دیوان جہاں، چار گلشن، انتخاب دوانین، صحت ابراہیم، طبقات الشعراء از مولوی کریم الدین تذکرہ آب حیات، وہ شعوری کوششیں ہیں جنہیں اردو سوانح نگاری کی تاریخ بنانے میں مقام بلند حاصل ہے۔ قطع نظر اس سے کہ حالی نے اسے جس بلندی پر پہنچا دیا اور حالی کے معاصرین اور ان کے بعد آنے والوں نے

اس فن میں جو کارہائے نمایاں انجام دیئے ان کا ان ابتدائی کوششوں سے کوئی مقابلہ نہیں۔

انگریزی میں غیر اہم انسانوں کی سوانح عمریاں بھی مدون کی گئیں۔ حیات فری مین اس کی بہترین مثال ہے۔ کارلائل کی حیاتِ اسٹرلنگ تو گویا کارنامہ ہے۔ اہلِ نظر کے درمیان اس سلسلے میں زبردست اختلاف ہے۔

کوپر کا نظریہ یہ ہے کہ ''گمنام ہو جانے کے لئے پیدا ہونے والوں کو بامِ شہرت عطا کرنا کارِلا حاصل ہے۔''

دوسرے کچھ لوگ اس میں گمنام اور بے نامی کی کوئی قید نہیں لگاتے۔ اس گومگو کی حالت کو ارسطو کی کسوٹی کسی حد تک کم کر دیتی ہے۔ مناسب اور نامناسب موضوع کے لئے ارسطو نے ایک معیار قائم کیا ہے اور وہ ہے ''حیات سنجیدہ ہو، مکمل ہو اور کچھ عظمت کی حامل ہو۔''

اس میں عظمت کے پہلو کو لیجئے۔ کیسی عظمت، خود عظمت سے کیا مراد ہے؟ حیات اسٹرلنگ میں اسٹرلنگ کی حقیقت کیا ہے۔ ایک معمولی پادری اس کے باوجود نقادوں نے اسے کارلائل کی مکمل تصنیف ٹھہرایا ہے۔ سڈنی لی اور اس کے ہمنوا کسی کارنامے کو ہی نشانِ عظمت ٹھہراتے ہیں۔ وہ چاہے حضرت خالدؓ ہوں یا نپولین اور ہٹلر اور ایش مین کے کارنامے، وہ کارنامے بھی جو تاریخ میں کئی بار ظہور پذیر ہو چکے ہیں جو کسی فرد واحد کی میراث نہیں، وہ دنیا میں کسی بھی کونے میں وقوع پذیر ہو سکتے ہیں۔ مثلاً فاتحین کی فتوحات، ایک اچھے شوہر کی خصوصیات یا مثالی والدین کا کارنامۂ حیات۔

سوال اٹھتا ہے ان میں کون سی چیز ہے جو حیات نگار کو قلم اٹھانے پر مجبور کرتی ہے۔ کوئی غیر معمولی واقعہ، کوئی قابل دید معرکہ، کوئی دلگداز وجد آفریں منظر قلم کار کو اس کی کتاب زندگی کے اوراق الٹنے پر مجبور کر سکتا ہے، جس میں اس بات کی کھوج ہوتی ہے کہ وہ

شخصیت اتنی عظیم کیوں کر ہوئی۔ زندگی کے مختلف مراحل سے کس طرح دامن کشاں گزری، کس طرح مختلف اوگھٹ گھاٹیوں اور سنگلاخ وادیوں کو پار کر کے اس مقام بلند پر فائز ہوئی۔ بہت ممکن ہے کہ ایک شخصیت کے تدریجی ارتقاء میں اس پر ٹوٹنے والی مصیبتوں کے پہاڑ اور آزمائشوں نے اسے یوں آمادۂ عمل کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ سلسلہ زندگی سے زیادہ ہم آہنگ نہ ہو۔ دراصل یہ سوانحی حالات ایک طرف اس کے قول وفعل کی ہم آہنگیوں پر روشنی ڈالیں گے تو دوسری طرف قول وفعل کے تضاد کو نمایاں کریں گے۔ سوانح نگار کا مقصد اتنا ہی نہ ہوگا اور اس کا کام اسی پر ختم نہ ہو جائے گا۔ سوانح نگار کا مدعا ہے اپنے موضوع کی ذہنی پیچیدگیوں اور سلامت رویوں کا مطالعہ اور اس مطالعے کو بے کم وکاست لوگوں کے سامنے بلا جھجک رکھ دینا۔

زندگی واقعات کا ایک جنگل ہوتی ہے۔ اس کے بیشتر واقعات ہر شخص کے روزمرہ معمولات ہوتے ہیں ان کا اعادہ ضروری نہیں۔ اسی لئے Maiguis کا خیال ہے کہ تمام باتیں نہ آنی چاہئیں۔ تاہم حالات کی اس تراش خراش اور کانٹ چھانٹ میں بڑی احتیاط درکار ہے۔ معمولات کا اعادہ محض بیکار ہوگا۔ یہ معمولات اس کے شخصی بھی ہو سکتے ہیں اور وہ بھی جو انسانوں میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں، ان کو شامل کر کے تحریر کو بوجھل نہ کرنا ہی بہتر ہے۔ ان واقعات کو چھانٹ لینا چاہئے جن کی تطبیق دوسرے حالات سے اور چند در چند روایات سے ہوتی ہو۔ شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو الٹ پلٹ کر دیکھنا چاہئے۔ ذاتی معائب ومحاسن کو بے کم وکاست بیان کر دینا ناگزیر ہے۔ اگر ایسا کرنے کی جرأت نہ ہو تب جانسن کے بقول موضوع کو چھونا ہی نہ چاہئے۔ حیات نگار میں اخلاقی جرأت کمال درجے کی ہونی چاہئے ورنہ وہ اپنے موضوع سے انصاف نہ کر سکے گا۔ اپنی تحقیق وجستجو کے دوران اسے جو کچھ معلومات حاصل ہوں دیانت وصاف گوئی سے بیان کرنا

چاہئے۔ اس طرح حیات نگار اپنے فرض کی ادائیگی کے بعد خود کو ہلکا پھلکا محسوس کرے گا۔

اس نے اپنے موضوع کے بارے میں جو باتیں اخذ کیں، ان کو دوسروں تک پہنچا دینا بغیر کسی قسم کی خیانت اور رو رعایت کے یہی اس کا منصب ہے۔ تاہم مزاج اور شخصیت پر روشنی ڈالنے والے واقعات ہی کا انتخاب کرنا چاہئے۔ یہ انتخاب غیر جانبدارانہ ہو، ''مدلل مداحی'' اور ''یک رخی تصویر'' نہ ہو جائے۔ ساتھ ہی قدح اور ہجو ملیح کا بھی کوئی عنصر شامل نہ ہونا چاہئے۔ اس لئے کہ قدح مداح سے بھی زیادہ بھدی اور نتائج کے اعتبار سے بڑی ہی خطرناک ہوتی ہے۔ جذباتیت کا کم سے کم دخل ہونا چاہئے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ جذبے کا سرے سے گزر ہی نہ ہو۔ ادب کی کوئی بھی صنف اور آرٹ کا کوئی بھی نمونہ بغیر جذبے کی حرارت کے نمو پذیر ہو ہی نہیں سکتا۔ یہاں کہنا صرف اتنا ہے کہ شدتِ جذبات نہ ہو، جذبے کا ٹھہراؤ اور جما ہو مطلوب ہے۔ وہ اسی طرح رچی بسی اور گھلی ملی ہو کہ وہ بھی شخصیت کا ایک جز ولاینفک ہی نظر آئے۔ تاہم اپنی رو میں شخصیت کو بہا نہ لے جائے اور نہ ہی اس کے اوصاف حمیدہ یا خبیثہ کی پردہ پوشی کرے۔ جذبات سے اس طرح عاری نہ ہو کہ خشک تاریخ نظر آئے — درآں حالیکہ اردو تاریخیں بھی جذبات سے یکسر خالی نہیں ہوتیں اور نہ ہی جذبات کا ایسا شدید غلبہ ہو کہ ناول یا ڈراما بن جائے۔

کامیاب حیات نگار اپنے موضوع کے جزوی اور کلی تمام پہلوؤں پر نگاہ رکھے گا۔ اس کے بعد واقعات کی ترتیب اور نتائج اخذ کرتے ہوئے وہ اسے واقعات کی پوتھی نہیں بنا دے گا۔ واقعات پر سنجیدگی سے غور کرے گا۔ ان میں سے تمام باتوں کو الگ کرتا چلا جائے گا جو اس کے موضوع سے غیر متعلق یا غیر اہم ہوں گے۔ وہ بظاہر بڑے ہی واقعات کیوں نہ ہوں یا بالکل معمولی واقعات ہی کیوں نہ محسوس ہو رہے ہوں۔ حیات نگار کی بالغ نظری معمولی معمولی واقعات سے بھی مفید مطلب باتوں کو چھانٹ کر شخصیت کو ایسا وجود دے گی

کہ شخصیت اپنی پوری خصوصیات اور پیچیدگیوں کے ساتھ اجاگر ہوجائے۔ مثلاً حیات نگاروں کے درمیان سقراط کا زہر پیتے ہوئے تلوے کھجانا خاص اہمیت کا حامل رہا ہے۔ خود اردو ادب میں جو مرقع لکھے گئے ہیں ان میں ایسے ہی معمولی واقعات شخصیت کے بہت سے رخوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''گنج ہائے گراں مایہ'' میں پروفیسر رشید احمد صدیقی نے جو مرقع مولانا سید سلیمان اشرف پر قلمبند کیا ہے اس میں جہاں مولانا کی سیرت کے بہت سے پہلو نظر آتے ہیں وہیں زیادہ مرچوں کا سالن طبیعت کی سیماب وشی کا غماز ہے۔

سوانح میں ایسے واقعات یا اس قسم کی عادتوں سے استدلال کرتے ہوئے بہت سے ''راز ہائے سربستہ'' عقدۂ لاینحل'' کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ تاہم واقعات کا دفتر جمع کرنا مقصود نہیں ہے بلکہ حیات نگار کو چاہئے کہ ان سے نفسیاتی تجزیہ بھی کرتا چلے۔ نفسیاتی تحلیل کا یہ عمل خود حیات نگار کی صلاحیتوں، زندگی کے تجربوں اور نیت و ارادے کی کیفیتوں کا جال کھول دے گا۔ غرضیکہ حیات نگار کو بے پناہ احتیاط کی ضرورت ہے کہ وہ بہت سے ظاہری پہلوؤں سے دھوکہ نہ کھا جائے۔ بہت سی باتیں وقتی اور ہنگامی ہوتی ہیں، شخصیت کا جزو نہیں ہوتیں۔ حیات نگار کو اسی میں لازماً فرق کرنا چاہئے۔ بیماری اور سفر کی حالت میں بہت سی دلچسپیاں اور بہت سے نقائص محض وقتی طور پر رونما ہوتے ہیں۔ ان سے شخصیت کی عام حالت کا گمان کرنا اس کے ساتھ ناانصافی اور فن سوانح نگاری سے خیانت ہوگی۔

غرض حیات نگار کے لئے احتیاط کی چھلنی، اعتدال کی کسوٹی، نظر کی بلندی اور جذبات کی تہذیب ناگزیر ہے۔ ڈرائی ڈن نے کچھ اسی انداز کی بات بہ ایں الفاظ کہی ہے ''سوانح نگاری'' اگر چہ مجمل و مختصر خاکہ ہوتا ہے مگر اسٹائل کے لحاظ سے بہت وسیع ہے۔ اس میں زندگی کے معرکے ہی نہیں، اس کی جزئیات اور نجی زندگی کے مختلف مظاہر و مناظر آجائیں تاکہ شخصیت کا ایک ایک خدوخال نمایاں ہوجائے۔''

حیات نگار کو کوئی غیر معمولی واقعہ یا کوئی غیر معمولی شخصیت قلم اٹھانے پر مجبور کر سکتی ہے۔ معترضین کے مطابق یہ واقعات امتیازی شان نہیں رکھتے، ان کا کہنا کہ ہزاروں لاکھوں انسان آئے دن اپنے شب و روز میں کوئی نہ کوئی قابلِ ذکر کام کرتے ہی رہتے ہیں۔ اس لئے کیا وہ سب سوانح نگاری کا موضوع بننے کے اہل ہوں گے۔ اسی لئے ارسطو کی کسوٹی کا یہ ستون محکم لائق توجہ ہے کہ موضوع عظیم ہو۔ کسی 'موضوع' کی عظمت و فتوحات اور زندگی کی دوسری کامرانیوں میں محصور نہیں کی جاسکتی۔ اس کی پیہم شکستیں اور ناکامیاں بجا طور پر تحریر میں لانے کی مستحق ہوسکتی ہیں۔ اسی طرح کسی کی ثروت کو "معیار عظمت" نہیں بنایا جاسکتا۔ فورڈ ورروک فیلر کی ہی حیاتیں سپرد قلم کی جائیں۔ یہ مطالعہ ناانصافی پر مبنی ہوگا۔ اسی طرح فورڈ راک فیلو اور اس قبیلے کے کسی بھی شخص کو موضوع بحث بنانے میں چنداں مضائقہ نہیں۔ تاہم اس طبقے سے فن سوانح نگاری کو مختص کر دینا زیادتی ہوگی۔ اسی طرح مذہبی پیشوا، سیاسی رہنما، فوجی جرنل، اقتصادیات کے ماہرین اور سائنس دانوں پر حیات نگاری کا انحصار رکھنا، ادب میں نراجیت اور اجارہ داری کو رواج دینا ہوگا۔

موضوع کی عظمت کے سلسلے میں بنیادی طور پر اس کی اصل جڑ پر غور کرنا چاہئے۔ یہ سوال ذہنوں میں ابھرتا ہی کیوں ہے؟ حقیقتاً انسان کی دو حیثیتیں ہیں۔ ایک انفرادی دوسری اجتماعی۔ انفرادی طور پر ایک شخص کی سادہ و سپاٹ زندگی نہ کسی قلم کی جنبش کا سبب بنے گی اور نہ ہی کسی جذبے کی ترغیب کی محرک ہوگی۔ انسان کی متلاطم ہیجان انگیز یا متحرک زندگی ہی میں وہ تاب و توانائی ہے جو ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کر سکتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ وہ کسی ڈاکو کی زندگی ہے یا مصلح کی۔ چور اچکوں اور رہزنوں کی سوانح حیات بھی مرتب کی گئی ہیں ان کا بھی ایک مقام ہے۔ وہ درسِ عبرت بھی ہیں، حالات اور ماحول کا آئینہ بھی اور عکس قبیح بھی۔ مصلحین داعیانِ کرام، سیاست داں، ادیبوں اور شاعروں کی حیات بھی لوگوں کی تخلیقی

قوتوں کو پیدا کرتی ہیں۔ اب اس فرد کی دوسری حیثیت کو لیجیے۔ فرد کے تقریباً ہر عمل کا معاشرے کے دیگر افراد پر کوئی نہ کوئی غلط یا صحیح اثر ضرور پڑتا ہے۔ معاشرہ بگاڑ کی طرف بڑھتا ہے یا سدھار کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اب ایک صالح اقدار کا حامل فنکار کسی ایسے ہی شخص کی سوانح لکھے گا جس کی شخصیت خیر وفلاح کی ترجمان ہو۔ وہ اگر کسی غلط کار کا حال لکھے گا تب بھی اس کی حتی الامکان کوشش یہی ہوگی کہ وہ اس کی ان ہی خصوصیات کو روشنی میں لائے جس سے معاشرہ فوز وفلاح سے ہمکنار ہو۔ اس کا نقطۂ نظر اپنے مطلب کی باتیں ڈھونڈھ کر نمایاں کرے گا۔ وہ اپنے موضوع کی برائیوں کو بھی اس انداز میں پیش کرے گا کہ وہ برائیاں ہی نظر آئیں۔ پھر وہ ان کے بیان ہی پر اکتفانہ کرے گا بلکہ مختلف کڑیوں سے اس طرح تانا بانا بنے گا کہ اس کی خفیف الحرکتی اس کی بے راہ روی اور گم گشتگی کا نتیجہ شخصیت کے خسارے کا موجب نظر آئے۔ وہ اپنے موضوع کے ان آخری ایام کو نمایاں کرکے لائے گا جب وہ اپنی گزشتہ زندگی پر پشیمان تھا۔ وہ اس کے پچھتاوٴں کو اقوال کی صورت میں پیش کرے گا جس کا تاثر یہ ہوگا کہ آخر وہ کس طرح اپنی بے عملی پر دل گرفتہ رہا۔ پھر ان اعمال کو چن چن کر لائے گا جو اس کے موضوع نے زندگی کی غلط کاریوں کے تدارک وتلافی کے بطور سرانجام دیئے۔

ایک اچھا اور کامیاب حیات نگار اپنے موضوع کی عیب پوشی نہیں کرے گا۔ اگر اس نے ایسا کیا تو سمجھ لیجیے فن سوانح نگاری سے خیانت کی، اس شخص سے ناانصافی کی، جس کی شخصیت کے تمام گوشے منظر شہود پر آنے سے رہ گئے۔ اس معاشرے سے زیادتی کی جس نے اس کے ہاتھ میں انصاف اور حق کو حق جتانے اور ناحق کو سرِ بازار رسوا کرنے کے لئے قلم دیا۔ جانسن کا قول گزشتہ صفحات میں آچکا ہے جس نے اخلاقی جرأت کے فقدان کی حیثیت میں بڑی صفائی سے کہہ دیا کہ حیات کو چھونا ہی نہ چاہئے۔ اس قول کی شہادت ولیم

مانچسٹر نے اپنے عمل سے ابھی حال میں اس وقت دی جب اس نے کینیڈی (سابق صدر امریکہ) کی حیات لکھنے کا فیصلہ کیا۔ اور ساتھ ہی اس دباؤ کو ماننے سے صاف انکار کر دیا جو کینیڈی خاندان کی طرف سے واقعات کو جوں کا توں نہ پیش کرنے کے اصرار پر منتج ہے۔

حیات نگار کو ردوکد کے ذریعہ حیات کا کھوٹا کھرا پیش کرنے کا بھی حق ہے۔ معاملے اور واقع کے دونوں پہلوؤں کو پیش کر کے اپنے استدلال اور اپنی رائے سے باخبر کر دینے کا بھی استحقاق ہے۔ اس کا انداز کسی لذت پسند اور اذیت کوش ادیب کا سا نہ ہونا چاہئے کہ وہ زبان کے چٹخارے لے لے کر موضوع کی کمزوریاں اور غلط کاریاں گنا گنا کر اسے ''دوزخی'' ٹھہرائے اور اپنے اس اذیت ناک عمل سے خود بھی لطف اندوز ہو اور قاری کو صحیح راہ سے بھٹکانے کی کوشش کرے۔ اسی طرح یہ بھی حیات نگار کا فرض منصبی نہیں کہ عقیدت کے غلو سے دل کی آنکھیں اور عقل کے کان بند کر لے اور ان تمام مقامات سے چشم پوشی کرے جن سے اس کی دانست میں اس کے موضوع کی عظمت پر حرف آتا ہے۔ اقبال اور عطیہ بیگم فیضی کی باہمی مراسلت کو آج اقبال کا کوئی حیات نگار منجملہ دیگر خطوط کے بھی شامل اشاعت کر کے ان سے کوئی نتیجہ اخذ کرتا ہے تو یہ حیات نگار کا حق ہے جس پر کوئی ڈاکہ نہیں ڈال سکتا۔ اب یہ اقبال کے حیات نگار کی طبیعت کی سلامت روی یا ذہنی کجی ہے کہ وہ ان خطوط میں موجودہ شخصیت کو عظمت کا حامل قرار دیتی ہے یا اسے داستان معاشقہ کا ایک باب تصور کرتی ہے۔ اقبال کی عظمت میں مزید اضافہ ہوتا ہے یا کوئی کمی واقعہ ہو جاتی ہے۔ یہ خود حیات نگار کی ذہنی سطح کا تعین کر دے گی۔ حیات نگار میں عقیدت کا ہلکا سا رنگ بھی ہونا چاہئے ورنہ حیات نگاری اوپری سطح کی ہوگی۔ یہ عقیدت بہت ممکن ہے پہلے مرحلے میں بالکل مدھم ہو، یا موجود نہ ہو تاہم جوں جوں مطالعہ کی وسعت اور معلومات میں اضافہ ہوگا ویسے ہی ویسے اس سے ایک لگاؤ بھی پیدا ہونا لازمی ہے۔ اس لئے کچھ لوگوں کا یہ کہنا بالکل

بجا ہے کہ حیات نگار کو موضوع سے ایسا لگاؤ ہونا چاہئے جیسا طالب کو مطلوب سے، محب کو محبوب سے اور عاشق کو معشوق سے۔ بعض لوگوں کی ''یادگار غالب'' میں بہت سی کمزوریوں کے ساتھ یہ کمزوری نمایاں نظر آتی ہے کہ حالی کو غالب سے کوئی عقیدت نہ تھی۔ ان کا اصل محرک افسردگی کے ماحول کو ''حیوانِ ظریف'' کی شوخ ادائی سے خوشگوار بناتا تھا۔

حیات نگار کو اپنے موضوع کی کمزوریوں کا کھل کر اعتراف کر لینا چاہئے ورنہ یہ زبردست اخلاقی گراوٹ سمجھی جائے گی جو اس شخص کے مرنے کے بعد بلا سبب حیات نگار نے اپنے سر لے لی ہے۔ بزرگوں کی خطاؤں میں ہدایت بھی ہوتی ہے تاکہ نئے آنے والے ان پامال راہوں سے بچ کر چلیں۔ بزرگ فوق البشر تو نہیں ہوتے جبکہ یہ ذہنیت انھیں فوق البشریت کے مرتبے پر فائز کر دیتی ہے جن کی ہر بات، جن کا ہر قول وحی والہام ٹھہرایا جاتا ہے۔

اردو میں آپ بیتی

ڈاکٹر سید عبداللہ

کیا کوئی شخص اپنی آپ بیتی آپ لکھ سکتا ہے؟ شاید نہ لکھ سکے گا۔ کسی شخص پر جو کچھ بیتتی ہے اس کا صحیح بیان تبھی ممکن ہوگا جب دنیا کے وہ سارے باسی (جن کی نظر سے کسی کی آپ بیتی گزرے گی) یا تو فرشتے بن جائیں جو تسبیح و تحلیل کے لئے مخلوق ہوئے ہیں (جیسا کہ فرشتوں نے ازل کی امتحان گاہ اوّل میں اعلان کیا تھا) یا تب جن لکھنے والا چٹان کی مانند سنگ دل بن جائے۔ اسے دل کی رائے یا ردعمل کی کوئی پروانہ ہو، جس کے سینے سے بے ساختہ چشمے ابل پڑتے ہیں اور وہ اپنی سنگ دلی کے باوجود بے بس ہو جاتا ہے اور جو کچھ اس کے اندر ہوتا ہے اگل دیتا ہے۔ یا جب پڑھنے والا شاہ بلوط کی اس خشک ٹہنی کی مانند ہو جائے گا جس میں پانی کا رس پہنچ جائے تو اسے محسوس بھی نہ ہو کہ کیا ہو رہا ہے — کسی شاعر نے بلا وجہ نہیں کہا تھا۔

مرا دردے است اندر دل اگر گویم زباں سوزد

اگر دم در کشم ترسم کہ مغز استخواں سوزد

یہ محض شاعرانہ تعلّی نہیں، یہ ایک ایسی حقیقت کا اعلان ہے جو مغز استخواں کی شہادت لے کر نکلا ہے اور حق یہ ہے شاعر تو اتنا کچھ پھر بھی کہہ سکا کیونکہ اسے ایما و رمز کی رعایت حاصل ہے۔ کوئی دوسرا آدمی اگر مکمل آپ بیتی لکھنے کا دعویٰ کرتا ہے تو بہت بڑی بات کا اعلان کرتا ہے جو اس کی قدرت سے باہر ہے یا ٹالنے کا بہانہ کرتا ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

رہی نگفتہ مرے دل میں داستاں میری

نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

یہ شعر میرؔ کا ہے جنھیں اپنے متعلق سب کچھ کہہ دینے کا بڑا شوق تھا۔ مثنویاں لکھیں، جوشِ عشق اور خواب و خیال لکھی، غزل کو لمبا کرتے کرتے ''قصیدہ طور'' کر دیا۔ ایک غزل سے تسلی نہ ہوئی تو اسی زمین میں دو دو غزلیں لکھ ماریں۔ چھوٹی سی بات لکھنے بیٹھے کہانیاں بن گئیں۔

رقعہ لکھتے لکھے گئے دفتر

شوق نے بات کیا بڑھائی ہے

پھر بھی داستان نگفتہ رہی۔ چھ دیوان اور کئی مثنویاں اور ایک ذکرِ میر لکھ کر بھی حالت یہی رہی کہ۔

تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

اس کے باوجود دنیا میں لوگوں نے اپنی سوانح عمریاں لکھیں اور اب بھی لکھتے جا رہے ہیں لیکن اس قسم کی سوانح عمریوں کی کثرت اس بات کا ثبوت نہیں کہ ''آپ بیتی'' واقعی لکھی جا سکتی ہے۔ یہ میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ کسی دوسرے کی سوانح عمری لکھنا بھی مشکل کام ہے اور آپ بیتی تو از قبیل محالات ہے۔

مجھے یہ تسلیم ہے کہ اپنی ایک خاص قسم کی سوانح عمری یعنی اپنے سوانح زندگی لکھی جا سکتی ہے مگر میں سوانح عمری اور آپ بیتی میں فرق محسوس کرتا ہوں اور وہ اس لئے کہ اپنی سوانح عمری لکھ کر بھی ضروری نہیں کہ کوئی شخص آپ بیتی لکھ سکے۔ اپنی سوانح عمری اس حد تک ہو سکتی ہے کہ کوئی شخص اپنی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات لکھ دے یا زیادہ سے زیادہ تھوڑی دور تک ان کی باطنی محرکات کا بیان بھی کر دے لیکن یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص وہ سب کچھ لکھ

دے جو اس پر اور اس کے دل پر گزری ہے۔ ایک لحاظ سے آپ بیتی یا خودنوشت سوانح عمری کی صنف دوسروں کی لکھی ہوئی سوانح عمریوں کے مقابلے میں خاصی نارسا اور ناقص چیز ہوتی ہے۔ اس کے راستے میں دو بڑی رکاوٹیں ہوتی ہیں۔ دوسروں کا خوف اور اپنے آپ سے محبت۔ ایک اچھا خاصا سوانح نگار اپنے فن کی لاج رکھنے کے لئے بہت سی ایسی باتیں بھی بیان کر دیتا ہے جو خودنوشت نویس کے لئے ممکن نہیں ہوتیں۔ سوانح نگار اپنے ہیرو کے کردار کا جج بن سکتا ہے اس کی کمزوریوں کا شمار بھی کر سکتا ہے لیکن آپ بیتی میں اپنی محبت اور دوسروں کا خوف ہر وقت دامن گیر رہتا ہے۔ وہ نہ اپنے گناہوں کی صحیح فہرست پیش کر سکتا ہے نہ اپنا صحیح جج بن سکتا ہے۔ آپ بیتی میں ''اگر گویم زباں سوزد'' کی عقوبت ہر ہر گام زنجیر پا بن جاتی ہے۔ سچ کہنا یوں بھی مشکل ہے مگر اپنے متعلق سچ کہنا دعویٰ ہی دعویٰ ہے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ واقعات کی خارجی روداد (اپنے متعلق) اور چشم دید تفصیل (دوسروں کے متعلق) بیان ہو سکتی ہے۔

روسو نے اپنے اعترافات ضرور لکھے مگر روسو کی رومانی شوریدگی کے پیش نظر پورا بھروسہ نہیں کہ اس نے سب سچ لکھا ہو۔ لوگوں کو یہ دھوکہ ہے کہ اس نے اپنی بے لگام زندگی کے بارے میں بہت کچھ بتا کر بڑی جرأت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن یہ بھلا دیا جاتا ہے کہ روسو کے عہد میں اس قسم کے ادب کی مانگ تھی اور اس قسم کی اشتہار بازی سے شہرت کا بازار گرم کیا جا سکتا تھا۔ اُس دور میں مغرب میں یہ خیال پیدا ہو چلا تھا کہ ادیبوں اور دانشوروں کے لئے جنسی بے راہ روی خوبی کی بات ہے۔ ایسی کہانیوں میں لوگ دلچسپی لیتے تھے (اور بعض اوقات شاید ایسی باتوں کو ادیب کی خصوصیت سمجھتے تھے) ممکن ہے روسو نے اشتہار بازی کی ہو۔

روسو بہت بڑا آدمی تھا۔ مجھے اس کی نیت اور ارادے پر بھی شبہ نہیں، مگر روسو کے

نفسیاتی توازن کا قائل نہیں۔ بہر حال میں یہ ساری گفتگو سچائی کے نقطۂ نظر سے کر رہا ہوں۔ میرا مقصد روسو کی تنقیص نہیں۔ میں تو یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر بے لاگ سچائی سوانح عمری اور آپ بیتی کی شرط اول ہے تو یہ مقصد آپ بیتی سے اچھی طرح پورا نہیں ہوتا۔

میرا اپنا خیال یہ ہے کہ براہ راست آپ بیتی ممکن نہیں۔ البتہ بالواسطہ کوششیں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ اپنے احساسات کی سرگزشت لکھنے کا بہترین ذریعہ ناول ہے جس میں ''سرِ دلبراں'' کو حدیث دیگراں بنا کر پیش کرنا ممکن ہے۔ غمِ دل پردے میں بیان ہو جاتا ہے اور بسا اوقات نقادوں کو معلوم بھی ہو جاتا ہے کہ ناول نگار دوسروں کی زبانی اپنی ہی کہانی بیان کر رہا ہے۔

آپ بیتی کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ اس میں مصنف یا تو سب کچھ چھپا جاتا ہے یا بہت بننے کی کوشش کرتا ہے اور مبالغے سے کام لیتا ہے۔ اسی لئے Auto Biography کے مصنف بر (Burr) نے لکھا ہے کہ ارادے سے لکھی ہوئی آپ بیتی بڑی ناکام صنف ہے اس میں ملمع زیادہ ہوتا ہے اظہار کے نام سے اخفا کیا جاتا ہے اور لوگوں کو دھوکا دیا جاتا ہے کہ میں پرلے درجے کا صاف گو اور راست باز ہوں۔ اسی صف میں وہ روزنامچے بھی آجاتے ہیں جن میں اصلی ناموں کی جگہ ناموں کے حروف اول لکھ دیئے جاتے ہیں۔ مثلاً 'س' نے کہا اور 'ع' سے میری یوں بات ہوئی 'ذ' نے یہ فرمایا اور 'ن' نے یوں بات کاٹ دی۔ دراصل یہ سب کچھ اپنی یادداشت کی حد تک تو ٹھیک ہے اور کسی حد تک دوسرے سوانح نگار کے لئے اچھا مواد ہے مگر مستقلاً یہ کوئی خاص چیز نہیں۔ ایسے روزنامچے اپنی ہی خلوت میں دہرانے کے لئے تو ٹھیک ہیں مگر دوسروں کے لئے اس قسم کی رموز بے معنی ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ آپ بیتی حد درجہ تاثراتی چیز ہوتی ہے۔ اگرچہ یہ سوانح عمری ہے تو اس کو سائنٹفک ہو جانا چاہئے۔ صحیح سوانح نگار اپنے مواد سے سرمو تجاوز نہیں کر سکتا لیکن آپ بیتی میں مواد اپنی ذات

کے اندر سے نکلتا ہے۔ خود کوزہ و خود کوزہ گر، خود ہی مجرم خود ہی گواہ، خود ہی جج، اگر کوئی یہ کہے

کہ آپ بیتی لکھنے والا شاعر کی مانند اپنے تاثرات پر انحصار کرتا ہے تو اس کا جواب یہ ہے

شاعر نے کبھی واقعاتی صحت کا دعویٰ نہیں کیا۔ اس کا طریق کار ہی تاثر، تخیل اور تفکر کو ملانا

ہے۔ اس میں صداقت عمومی مدنظر ہوتی ہے۔ آپ بیتی میں صداقت خصوصی کی جستجو لازمی

ہے۔ اس کے علاوہ اسے جج بھی بننا ہے۔ اور یوں جج بننے میں کوئی خاص دقت نہیں لیکن اپنا

جج خود بننا ایک مشکل امر ہے۔ جج بن کر اندر اندر سے اصلاح کرتے رہنا ممکن بلکہ اکثر ہوتا

ہے مگر جج بن کر اپنے کو اشتہاری مجرم بنانے والے بہت کم دیکھے ہیں۔ یہ قانون حفظ ذات

کے خلاف ہے۔ ہاں ناول کے پردے میں سب کچھ بیان ہو سکتا ہے۔

آپ بیتی کے خلاف میں نے جو کچھ کہا اس کے باوجود آپ بیتیاں لکھی گئی ہیں

اور لکھی جا رہی ہیں اور ان کا جو سرمایہ دنیا میں موجود ہے اس کو مدنظر رکھ کر آپ بیتیوں کے کچھ

اوصاف مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ چلئے اس کے اصول روسو کے اعترافات ہی سے حاصل

کر لیتے ہیں۔ روسو کے اعترافات کی افتتاحی عبارت یہ ہے:

> "میں نے ایک مہم کا بیڑا اٹھایا ہے جس کی کوئی نظیر نہیں، اور شاید کوئی
> دوسرا آدمی اس کی تقلید (کی جرأت) بھی نہ کر سکے گا، میں کشتۂ تقدیر
> مخلوق (بنی نوع) کے سامنے ایک انسان کی تصویر رکھ رہا ہوں اور یہ
> انسان کون ہے؟ میں خود ہوں۔"
>
> میں اپنے دل کے بھید جانتا ہوں۔ میں نے دوسرے انسانوں کو بھی
> دیکھا ہے۔ میں ان میں سے کسی جیسا نہیں۔ ان سے بہتر ہونے کا
> دعویٰ تو نہیں کر سکتا، پر اتنا کہہ سکتا ہوں کہ مجھ میں کچھ ندرت ضرور
> ہے۔ کیا فطرت نے مجھے جس سانچے میں ڈھالا ہے اس کو خود ہی توڑ

کر کوئی اچھا کام کیا؟ــــــ اس کا فیصلہ میری کتاب کو پڑھ کر ہی کیا

جا سکے گا۔"

"میں نے سچائی اور پوری آزادی کے ساتھ اپنے عیب و ہنر کو بیان کیا

ہے۔ میں نے اپنا کوئی جرم نہیں چھپایا۔ میں نے اپنی خوبیوں کو بڑھا

چڑھا کر بیان نہیں کیا۔ اور اگر کہیں کہیں میں نے زیب داستان کا

ارتکاب کیا ہے تو محض اس وجہ سے کہ بعض بعض موقعوں پر میری یاد

نے میرا ساتھ نہیں دیا۔ لہٰذا مجھے وہ خلا پورے کرنے پڑے۔"

"عین ممکن ہے کہ میں نے بعض ایسی باتوں کو یقینی سمجھ لیا ہو جو احتمالی

تھیں لیکن میں نے جان بوجھ کر جھوٹ کو سچ نہیں کیا۔ میں جیسا بھی

تھا ویسا ہی میں نے اپنے آپ کو پیش کیا۔ کبھی بُرا اور قابل نفرت کبھی

نیک طبیعت کشادہ دل اور رفیق۔ میرے بنی نوع میرے ان

اعترافات کو سنیں۔ میری پستی پر شرمائیں، میرے دکھ پر کانپ

جائیں اور اگر ان میں سے کسی میں جرأت ہو تو وہ اسی خلوص اور

جرأت کے ساتھ اپنے دل کو ٹٹولے۔ اور اگر کہہ سکتا ہے تو صاف

صاف کہہ دے کہ میں اس آدمی (روسو) سے برتر آدمی ہوں۔"

روسو کی تحریر میں خلوص کے ساتھ ساتھ خوف بھی پایا جاتا ہے۔ پھر بھی روسو نے یہ بتایا ہے کہ ایک اچھی آپ بیتی کے لئے ضروری ہے کہ وہ کچھ نہ چھپائے اور بیرونی ملامت یا تحسین سے بے نیاز ہو کر ہر وہ بات کہہ دے جو اس کے کردار اور اس کی شخصیت کی ہو بہو نقل بن جائے۔ آپ بیتی سے سوانح عمری کے مقابلے میں ہماری توقعات کچھ زیادہ ہی ہوتی ہیں۔ سوانح نگار جن رموز و اسرار یا محرکات تک نہیں پہنچ سکتا یا بڑی ہی کوشش سے پہنچتا

ہے اور طویل و مسلسل چھان بین کے نتیجے اخذ کرتا ہے۔ آپ بیتی لکھنے والے کو اس تکلیف کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ وہ جن افعال کا خالق یا مصدر ہے ان کے اسباب، خارجی و داخلی سے باخبر بھی ہوتا ہے۔

یہ ظاہر ہے کہ اپنے کردار اور شخصیت کی ہو بہ ہو نقل کے معاملے میں آپ بیتی لکھنے والے کو جتنی آسانیاں میسر ہیں اتنی مشکلات بھی ہیں۔ اظہار شخصیت کی ہر سعی، اخفائے شخصیت کے دست بہ دست چلتی ہے اور بہت کم لوگ ایسے نکل سکتے ہیں جنہیں روسو کی سی اخلاقی یا فکری جرأت حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے آپ بیتی اکثر صورتوں میں کسی دوسرے کے ہاتھ سے لکھی ہوئی سوانح عمری سے بھی گر جاتی ہے۔ چنانچہ اگر آپ بیتیاں یا تو محض منہ پھٹ پردہ دری کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں یا چند چیدہ واقعات کے ارد گرد گھومتی ہیں یا زندگی کا بیرونی خاکہ بن جاتی ہیں یا اپنا اشتہار بن کر تجارت کا ذریعہ بنتی ہیں۔

بایں ہمہ آپ بیتیاں سوانح نگاروں کے لئے نہایت مفید مواد مہیا کرتی ہیں۔ بڑے بڑے جرنیلوں، سیاست دانوں، شاعروں، مفکروں اور ادیبوں نے اپنے حالات جب بھی لکھے ان کے ضمن میں یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان کے فن، فکر اور کارناموں کے ارتقاء کے اسباب پر مستند مواد فراہم ہوگیا۔ اہم واقعات، زندگی کی باریک جزئیات اور ان کے پس پردہ انسانی محرکات کا سلسلہ (ایک حد تک) خود بخود سامنے آجاتا ہے۔ آپ بیتی لکھنے والے کا مواد ذہن میں پہلے ہی سے موجود ہوتا ہے۔ اسے کتابوں کی ورق گردانی اور روایتوں کی چھان بین نہیں کرنی پڑتی۔ سب کچھ اس کے پاس محفوظ ہوتا ہے۔ آپ بیتی میں اپنی ملامت یا اپنی تحسین کی طرف سے بے توازن جھکاؤ بھی ہو تب بھی آپ بیتی دوسرے سوانح نگاروں کے لئے اولین اور مستند ترین ماخذ ثابت ہوتی ہے۔ اگرچہ یہ بھی درست ہے کہ آپ بیتی کی پھیلائی ہوئی غلط فہمی کو دور کرنا سوانح نگار کے لئے قریباً محال ہو جاتا ہے۔

اس ضمن میں گوئٹے کی آپ بیتی پر نظر ڈالئے۔ گوئٹے کی شخصیت...... دلچسپ اور ہنگامہ خیز تھی اور خیال افروز بھی۔ لیکن جب لوئیس نے گوئٹے کی زندگی لکھی تو اسے سب سے زیادہ اس کی خودنوشت سوانح عمری نے پریشان کیا۔ گوئٹے کا انداز و بیان رومانی تھا۔ اس کی طبیعت میں گرم جوشی اور اس کے قلم کو حقیقتوں سے نکل کر تخیل کی دنیا میں گل گشت کرنے کی عادت تھی۔ وہ ذرا سی بات کو کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا۔ وہ اپنے یوم ولادت کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:

''سن ۱۷۴۹ء میں ۲۸ راگست کا دن تھا میں فرینکفرٹ میں ٹھیک نصف النہار میں عالم وجود میں آیا۔ میرا زائچہ طالع مسعود کا پتہ دیتا تھا۔ آفتاب...... میں اوج کے انتہائی نقطے پر تھا۔ زہرہ اور مشتری کے تصرفات اس دن کے لئے بہت سازگار تھے۔ مریخ کی جانب سے دشمنی کے آثار نہ تھے...... البتہ چاند جو پورا ہو چکا تھا سد راہ تھا۔ خصوصاً اس لئے کہ اس کی نئی حالت کے ساتھ وہ تکلیف جو میری ولادت کے ساتھ ہوئی، مددگار ہوگئی تھی۔ اس نے مجھے مملکت وجود میں آنے سے روکے رکھا، وہ منحوس حالت ختم ہوگئی۔''

ایک آپ بیتی کا یہ آغاز عجیب و غریب ہے۔ علم نجوم کی یہ ماہرانہ گفتگو گوئٹے کی یاد کا حصہ نہیں ہو سکتی بلکہ بہت بعد کی معلومات پر مبنی ہے۔ اس پر بجا طور پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ آپ بیتی کا ہر لمحہ تجربے کی روشنی میں ریکارڈ ہونا چاہیے یعنی ولادت کی ساعات اور ان کے تجربات کو اپنی زبان سے نہیں، دوسروں کی زبانی بیان کرنا چاہئے۔ کیونکہ ان ساعتوں کا تجربہ مصنف کی یادداشت کا حصہ نہیں ہو سکتا۔ کم سے کم روسو نے اس بات کا خیال رکھا ہے اور ایسی باتوں کو روایتوں پر مبنی کیا ہے۔ روسو نے اپنی ولادت کے دوران اپنی ماں کے

انتقال کاذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"My birth cast my mother her life, and was the first of my misfortune. I am ignorant how my father supported her loss at that time but I now he was ever after inconsclable."

گوئٹے نے اپنے گھر کے متعلق اپنے بچپن کے جو تاثرات لکھے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ہیں جن کو تخیل کی پیداوار کہا جاسکتا ہے۔ ان میں تجربے کی سی حقیقت معلوم نہیں ہوتی اگرچہ یہ بھی باور کیا جاسکتا ہے کہ ان کے تخیل کو لاشعور سے امداد ملی ہو۔

مقصود گفتگو یہ ہے کہ آپ بیتی جہاں مفید اور (بعض امور میں) مستند صنف ہے وہاں اس کے خطرناک ہونے میں بھی کوئی کام نہیں — Burr نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ آخر میں لکھی ہوئی آپ بیتی کے مقابلے میں وہ مسلسل روزنامچے زیادہ مستند ہوتے ہیں جو خفیہ طور پر لکھے جاتے ہیں اور ان میں پیش آمدہ واقعات اپنے ملحقہ تاثرات کے سمیت درج ہوتے رہتے ہیں۔ ان کا انداز اگرچہ سوانح عمری یا آپ بیتی کی طرح بیانیہ نہیں ہوتا اور بعض اوقات وقتی جھلک دکھانا ان کا مقصد ہوتا ہے لیکن ان میں مصنف اکثر سچ لکھتا ہے۔ وہ ذات کا رازدار بن جاتا ہے اور دنیا کا خوف نہیں کھاتا مگر یہ یاد رہے کہ ہر روزنامچہ نویس ضروری نہیں کہ اپنے قلم کو اپنا رازدار بنا سکے کیونکہ بہت سے روزنامچے ایسے ہوتے ہیں جو دوسروں کے حالات و واقعات زیادہ اور اپنے حالات کم لکھتے ہیں۔ دنیا کے بارے میں ذاتی تاثر دیانت داری سے ظاہر کرنا بھی اگرچہ مشکل ہے مگر اپنے قلم کو دیانت داری سے اپنا محرم و رازداں بنانا اور بھی مشکل ہے۔

وہ آپ بیتی لکھنے والے بڑے فائدہ میں رہتے ہیں جو روسو کی تقلید نہیں کرتے۔

وہ اپنے کام کو محدود کر لیتے ہیں اور اپنے اہم واقعات اور کارناموں کی تفصیل اور محرکات و ماحول کا ایک بے تکلف، مخلصانہ اور مستند تصور دلا دیتے ہیں۔ ہاگرتھ پریس لندن نے ایک سلسلہ خودنوشت شائع کیا ہے۔ اس میں اہم مفکرین نے اپنے اپنے اہم کارنامۂ زندگی کو بیان کر کے اپنی زندگی کا ارتقاء بھی دکھایا ہے۔ اسی سلسلے میں فرائڈ کی خودنوشت بھی ہے، جس میں بڑی سادگی سے مصنف نے زندگی کے اہم واقعات کو اپنے مرکزی فکر کے حوالے سے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ آپ بیتی مکمل نہیں مگر مخلصانہ اور مفید ہے۔

بعض آپ بیتیاں ایسی بھی ہوتی ہیں جنھیں مصنف مسودوں میں لکھ کر صندوقوں میں مقفل کر دیتے ہیں اور ورثا، کو وصیت کر جاتے ہیں "میری یہ کتاب میری زندگی کے بعد چھپے"—! یہ آپ بیتیاں یا تو شدید خود پسندانہ اور شدید جذباتی رویے کی حامل ہوتی ہیں یا ان میں دوسروں کے خلاف بہت کچھ لکھا ہوتا ہے۔ ان کے بارے میں اس قسم کی وصیتیں خوف کے تحت کی جاتی ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان کی اہمیت بڑھانے کے لئے ہو کیونکہ یہ بھی عیب کی ایک صورت ہے۔ بایں ہمہ اگر یہ آپ بیتیاں ان توقعات کو پورا کر سکتی ہوں جن کا دلوں میں پیدا ہونا یقینی امر ہے تو اس میں کوئی خاص مضائقہ بھی نہیں کیونکہ اپنے زمانے اور اپنے معاصرین کے بارے میں ذاتی تعصبات، موت کے بعد ہی سامنے آئیں تو مناسب ہے کیونکہ اس فضا میں دوسروں کو بھی تعصبات کے عیب وصواب پر کھنے کا بہترین موقع مل سکتا ہے اور میرا ذاتی رجحان یہ ہے کہ اپنی آپ بیتی اپنی زندگی میں شائع کر دینے کے مقابلے میں بعد از وفات شائع ہونے میں سچائی کے اظہار کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔ سچائیوں کا اظہار بلا خوف اور جیتے جی کرنا چاہئے تاکہ دوسروں کو افہام وتفہیم کا موقع مل سکے۔ اور اگر وہ کوئی ایسے راز ہیں جن کے اظہار میں تاحین حیات تامل ہے تو ایسے رازوں کو

سینے کے اندر ہی دفن رہنا چاہئے۔ غرض یہ ہے کہ آپ بیتی کو ذاتی جلوہ نمائی، نمود و نمائش اور چھپ کر حملہ کرنے کا ذریعہ نہیں بننا چاہئے۔

اردو میں لکھی ہوئی آپ بیتیاں بھی کئی طرح کی ہیں:

(۱) مکمل حالات زندگی

(۲) زندگی کے کسی حصے کی روئیداد یا ایسی سوانح عمری جس کی مدد سے اپنے اہم فن یا اہم کارنامے کے ارتقاء کی داستان مرتب کی ہو۔

(۳) روزنامچے اور سفرنامے

(۴) شخصی جھلکیاں یا شخصی خاکے

(۵) کسی کی کہانی اس کی زبانی

(۶) شخصی انشائیے

اس مختصر سے مضمون میں ان سب اقسام اور ہر قسم کی اہم کتابوں سے بحث دشوار ہے اس لئے میں نمبر ۲ نمبر ۳ اور نمبر ۵ کا تذکرہ نظر انداز کرتے ہوئے مکمل آپ بیتوں کا ذکر کرتا ہوں۔ مکمل سے میری مراد وہ خودنوشت سوانح عمری ہے جو ابتداء سے زندگی کے اس حصے تک جب تک قلم نے ساتھ دیا، بڑھتی چلی گئی ہوں۔ میں مولانا جعفر تھانیسری کی کتاب ''کالا پانی'' کو مکمل نہیں کہہ سکتا کیونکہ یہ جزوی ہے۔

''داستان غدر'' (ظہیر دہلوی) اگرچہ ابتدائے زندگی سے شروع کی گئی ہے پھر بھی دراصل یہ داستان غدر ہے۔ چودھری افضل حق کی کتاب ''میرا افسانہ'' خواجہ حسن نظامی کی آپ بیتی، محمد امین زبیری کی خودنوشت اور اس طرح کی دوسری کتابوں کو مکمل نہیں کہا جاسکتا۔

میری دانست میں سید ہمایوں مرزا کی کتاب ''میری کہانی میری زبانی''، رضا علی

کا ''اعمال نامہ''، دیوان سنگھ مفتون کی کتاب ناقابل فراموش، عبدالمجید سالک کی سرگزشت، تقی محمد خاں کی ''عمر رفتہ'' اور مولانا حسین احمد مدنی کی ''نقش حیات'' آپ بیتی کے اوصاف کو کسی حد تک پورا کرنے والی کتابیں ہیں۔

ان مصنفوں میں سے ہر ایک کا ایک خاص نقطۂ نظر ہے۔ جو ہر ایک کی تصنیف میں جھلک رہا ہے۔ ہمایوں مرزا اپنی شخصیت اور اپنی آپ بیتی کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ رضا علی ہندوستانی شائستگی کے نمائندے کی حیثیت سے ملک کی ذوقی، ادبی، تعلیمی اور قدرے سیاسی حالات کو اپنی تصویر کے پس منظر میں پیش کرنا چاہتے ہیں۔ مفتون سیاست کے ماحول اور جزئیات کے معاملے میں راز کشائی کے جذبے سے لکھ رہے ہیں۔ تقی محمد ایک حساس اور جزئیات پر نظر رکھنے والے آدمی ہیں۔ واقعات زندگی کے ردعمل کے اچھے ترجمان ہیں۔ مولانا سالک خاکہ نگار ہیں۔ ان کا مقصد اپنے سے زیادہ دوسروں کے متعلق لکھنا ہے اور مولانا حسین احمد کا مقصد یہ ہے کہ ''بہ طور تحدیث نعمت خداوندی، اللہ تعالیٰ کے اس فضل وکرم کا جو کہ مجھ پر اور میرے والدین اور خاندان پر سائی گستر رہا ہے اور اب بھی سایہ فگن ہے تذکرہ کروں اور اس کے شکریے کے گیت گا کر قلب ودماغ ناظرین کو معطر کروں۔'' مولانا حسین احمد نے کوئی بڑا دعویٰ نہیں کیا۔ محاسبۂ نفس کے فرض سے پوری طرح باخبر ہونے کے باوجود اپنی سوانح عمری تدوین، اخلاق آموزی اور واقعات سیاسی کی خارجی تفصیل کے مقصد سے مرتب کی ہے۔

اگر ہم میں سے کسی کو یہ جستجو ہو کہ اردو میں روسو کے اعترافات کی طرح کتنی چیزیں لکھی گئی ہیں تو اس کا جواب یہی ہوگا کہ شاید ایک بھی نہیں؟ وجہ ظاہر ہے کہ اردو کا آپ بیتی نگار مشرق میں بیٹھا ہے جہاں اس کے لئے ممکن نہیں کہ سچائی یا سچی تصویر کشی کی آڑ لے کر اپنی بداعمالیوں کی تشہیر کرتا پھرے اور حقیقت تو یہ ہے کہ بداعمالیوں کی تشہیر کی یہ حرکت خود

مغرب کو بھی مہنگی پڑی ہے۔ بالآخر یہ ہوا کہ لغزش کو تقاضائے بشریت سمجھنے کی بجائے بشریت کا زیور بنا لیا گیا۔

ناول اور سوانح عمری میں حقیقت نگاری کی تحریک بہت مقبول ہونے کے باوجود اس برے نتیجہ سے نہ بچ سکی کہ حقیقت نگار بالآخر انسانیت کے کیڑے نکال کر، اپنی دکان چمکانے والا ثابت ہوا۔ حقیقت نگار مصوروں کا بھی آخر یہی حال ہوا کہ اچھے بھلے معقول آدمی ہونے کے باوجود گھناونے اور فرومایہ (Sordid) موضوعات میں دلچسپی لینے لگے اور اب حقیقت نگاری پستی اور فرو مائگی کی ہم معنی اصطلاح معلوم ہو رہی ہے۔

مقصد یہ ہے کہ اردو میں سچائی کے نام سے بدی کی ترغیب کا کاروبار کچھ زیادہ چمکا نہیں کیونکہ یہاں بدی کو تقاضائے بشریت سمجھنے کے باوجود کوئی ایسی چیز نہیں سمجھا جاتا جس کی تشہیر کی جائے۔

یہ مضمون تذکرۂ مولانا ابوالکلام کے تذکرے کے بغیر غیر مکمل رہے گی — تذکرہ کا مصنف ذہنی طور پر روسو، وکٹر، ہیوگو اور انقلاب فرانس لانے والے مصنفوں کے بہت قریب رہا ہے اور تذکرہ ہر چند کہ آپ بیتی نہیں پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ آپ بیتی نہ ہو کر بھی آپ بیتی کی اصول نما کتاب ہے۔ اس کتاب نے یہ بتایا ہے کہ آپ بیتی صرف اپنی ذات کے تجربات تک محدود نہیں بلکہ ذات کے پس پشت خاندان کے کئی صدیوں کے تجربات کا خلاصہ ہے جن کا ذکر کئے بغیر ایک معمولی لمحے کی سرگزشت (جس کا دوسرا نام کسی کی ذاتی زندگی ہے) بھی مکمل نہیں ہو سکتی۔ ابوالکلام آزاد کی رائے یہ معلوم ہوتی ہے کہ آپ بیتی لکھی ہی نہیں جا سکتی:

> ”جتنی زندگی گزر چکی ہے گردن موڑ کر دیکھتا ہوں تو ایک نمود غبار سے زیادہ نہیں اور جو کچھ سامنے ہے وہ بھی جلوۂ سراب سے زیادہ نظر

نہیں آتا

اپنی سرگزشت و روئیداد عمر لکھوں تو کیا لکھوں؟ ایک نمود غبار و جلوۂ سراب کی تاریخ حیات قلم بند ہو تو کیوں کر ہو۔ دریا میں حباب تیرتے ہیں اور ہوا میں غبار اڑتا ہے، طوفان نے درخت گرادیے ہیں، سیلاب نے عمارتیں بہادیں، عنکبوت نے اپنی پوری زندگی تعمیر میں بسر کردی۔ مُرغ آشیاں پرست نے کونے کونے سے چن کر تنکے جمع کیے۔ خرمن و برق کا معاملہ آتش وخس کا افسانہ، ان سب کی سرگزشتیں لکھی جاسکتی ہیں تو لکھ لیجئے، میری پوری سوانح عمری بھی انہی میں مل جائے گی۔ نصف افسانۂ امید اور نصف ماتم یاس!''

اس تمہید کے بعد مولانا ابوالکلام آزاد نے ہمیں اگر کچھ بتایا بھی ہے تو وہ بھی کچھ ایسا ہے کہ ہم اسے خرمن و برق کا استعارہ ہی سمجھنے پر مجبور ہیں، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اور اگر غور کیجئے تو اس سے زیادہ کہا بھی کیا جاسکتا ہے۔ بالآخر آپ بیتی کے صحیح اظہار کے لئے استعارے ہی تو رہ جاتے ہیں۔ ان سے آگے بڑھنا چاہیں تو شاعری کر لیجئے۔ اور اگر یہ لطیف پیرایہ بھی حسب حال نہ ہو تو ناول کے سفینے میں بیٹھ کر صفحۂ آب پر نقش کھینچتے جائیے۔ پانی کی ان گنت موجوں کی طرح اس کی وسعت بھی بے کراں ہے۔!

(ماخوذ از اردو نثر کا فنی ارتقاء)

فنِ سفرنامہ نگاری

وارث مظہری

آپ شاعری کا شوق رکھتے ہیں، لیکن کم بخت عروض پلّے نہیں پڑتا۔ کبھی قافیہ تو کبھی ردیف غچہ دے جاتے ہیں جس کی وجہ سے آپ کی پابند شاعری آزاد شاعری کی راہوں میں بھٹک کر منزل کا راستہ بھول جاتی ہے۔ ''بلینک ورس'' میں آپ شعر کہنا نہیں چاہتے کہ اس طرح نہ تو اسے کسی عوامی مشاعرے میں پڑھ کر اور نہ ہی بیگم یا محبوبہ کو سنا کر دادو تحسین وصول کی جاسکتی ہے (کیونکہ نغمۂ شادی ہو یا نوحۂ غم عورتیں نغمگی اور موزونیت کی پابند تو ہوتی ہی ہیں) دوسری طرف افسانہ نویسی ہے لیکن آپ کو بخوبی احساس ہے کہ یہ روگ بھی آپ کے بس کا نہیں۔ کیونکہ آپ نے زندگی میں بہ مشکل ہی چند افسانے پڑھے ہوں گے۔ آپ کی متاع شنید و خواند فلم اور جرائم سے متعلق رسالوں، اخبار کی شہ سرخیوں اور ریڈیو یا ٹیلی ویژن سے نشر ہونے والے بعض سیاسی پروگراموں تک ہی محدود ہے۔ گویا شعر وادب سے آپ کی مطلق شناسائی نہیں ہے لیکن آپ نے شوق فراواں اور جذبۂ بے پایاں سے مغلوب و بے بس ہیں۔ آپ کی آرزو ہے کہ کسی طرح آپ کا نام بھی ایک خادم ادب کی حیثیت سے رسائل و مجلات یا کم از کم اخباروں میں چھپنے لگے۔ تاکہ دل کی وہ حسرت نکل سکے جو کانٹوں کی طرح سینے میں چبھ رہی ہے۔

اس لئے میں آپ کو اپنا ایک آزمودہ اور ''تیر بہدف'' نسخہ بتاتا ہوں۔ اک ذرا آج آپ نے اس پر عمل شروع کیا اور کل آپ کی تقدیر کا مقفل دروازہ دفعتاً کھل جائے گا اور پلک جھپکتے آپ کا نام بھی رسالوں کی زینت بننے لگے گا۔

دھیان سے سنئے کہ اس سلسلے میں سب سے بہتر اور کارآمد چیز سفرنامہ نگاری ہے۔ آپ اگر واقعتاً اپنے اندر ادب کی خدمت کا جذبۂ صادق موجزن پاتے ہیں تو بلاشبہ یہ صنف آپ کی خوابیدہ صلاحیتوں کو بیدار کرنے اور ایک خادم ادب کی حیثیت سے علمی و ادبی حلقوں میں آپ کو متعارف کرانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھے گی۔ کتنے ہی مایوس و نامراد حضرات جن کے جوتے دردر کی خاک چھانتے گھس چکے تھے اور زبانیں ماہرین فن کی خوشامد اور کاسہ لیسی سے خشک ہو چکی تھیں اور کتنے ہی ایسے افراد جو خودکشی کے فلسفے پر سنجیدگی کے ساتھ غور کرنے لگے تھے، اس صنف نے ان کی پشت تھپتھپائی ہے اور سفر حیات کو جاری رکھنے کے لئے حدی خوانی کی ہے کہ ''تیز ترک گامزن منزل تو دور نیست'' میری ہی مثال لیجئے۔ ایک وقت وہ تھا جب چھ چھ مہینے ذہنی تگ و دو اور قلمی جفاکشی میں اور کئی کئی سال اس کی اشاعت کے انتظام و انتظار میں گزر جاتے تھے لیکن پھر بھی تخلیق کے شرمندۂ اشاعت نہ ہونے کی صورت میں دوستوں کے سامنے ہمیں شرمندہ ہونا پڑتا تھا۔ اس کے برخلاف آج اخبارات کے حلقے میں ہماری علمی قدآوری کا چرچا ہے۔ سفرنامہ نگاری کے بجائے اگر میں کسی اور صنف پر طبع آزمائی کرتا تو کسی روزنامے میں چھپ کر بھی دل کی حسرت نہیں نکل پاتی۔

یہ بات یقیناً آپ کے لئے حیرت و استعجاب کا باعث ہوگی کہ چند سال قبل تک میں محض ایک پارچون فروش کی حیثیت سے جانا جاتا تھا۔ مجھے شاید ادب کا صحیح تلفظ بھی نہیں آتا تھا۔ اس وقت ادب کی اہم اور معیاری کتابوں کو بھی مرچ مسالہ لپیٹنے کی نذر کر دیا کرتا تھا۔ چنانچہ دو چار ماہ قبل جب میرے پڑوس میں ایک ضعیفہ کا انتقال ہوا تو ان کے صندوق سے جو زیورات اور نقدی برآمد ہوئی جسے اپنی نواسی کی پیدائش والے دن سے انھوں نے بطور جہیز جمع کرنا شروع کر دیا تھا، وہ انہی کاغذوں میں لپٹی ہوئی تھی جن میں بربنائے

جہالت و نادانی میں ان کی مطلوبہ شے لپیٹ کر ان کے فرستادے کو تھما دیا کرتا تھا، جب مجھے ان واقعات کی اطلاع ہوئی اور میں ان کاغذات کی زیارت کرنے گیا تو میری آنکھوں سے آنسوؤں کے چشمے ابل پڑے۔ ہائے ایک طرف "باغ و بہار" سے بچھڑا ورق اپنی خزاں رسید قسمت پر آنسو بہا رہا تھا تو دوسری طرف حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" کا زخمی ورق گویا قاضی الحاجات کے سامنے نالش کر رہا تھا۔ ایک طرف دیوانِ غالب کا صدر دریدہ ورق میری عقل پر ماتم کناں تھا اور جیسے کہہ رہا تھا:

روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں رلائے کیوں؟

تو دوسری طرف اقبال کی "بانگِ درا" کا ایک ورق چھالیہ اور زردے کے دھبوں سے داغدار اور امتدادِ زمانہ کے ہاتھوں بوسیدہ، سراپا "تصویر درد" بنا زبانِ حال سے گویا مجھ پر طنز کر رہا تھا:

اڑائے کچھ ورق لالے نے، کچھ نرگس نے، کچھ گل نے
چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستاں میری

("لالہ"، "نرگس" اور "گل" سے بالترتیب راقم الحروف، (لالا جی) ضعیفہ اور ضعیفہ کا ایلچی مراد ہیں) ان میں کچھ مخطوطات کے بھی اوراق تھے اور بعض ایسی کتابوں کے، کہ

اب جن کے دیکھنے کو آنکھیں ترستیاں ہیں

اگر غالب و اقبال اپنی شاعری کی یوں بے قدری دیکھتے تو ہماری یا خود اپنی آنکھیں پھوڑ کر ہمیشہ کے لئے شاعری سے سنیاس لے لیتے۔

بہر حال یہاں مجھے اپنی سرگزشت بیان کرنا مقصود نہیں (کیونکہ میں سفرنامہ نہیں لکھ رہا ہوں) دراصل میں آپ کو یہ بتانا چاہ رہا ہوں کہ مذکورہ صنف مختصر مدت میں ایک عام آدمی کی زندگی میں کس طرح ایک حیرت انگیز انقلاب برپا کر دیتی ہے اور اسے اردو ادب کا

ایسا باوقار اور بے مثال خادم بنا دیتی ہے کہ اسے خود بھی یقین نہ آئے۔ اس لئے اگر آپ بھی میری طرح گمنامی کے مرض کے شکار ہیں، جبکہ آپ کو یقین ہے کہ آپ میں ایک خادم ادب بننے کی تمام تر صلاحیتیں موجود ہیں، تو خوش ہو جائیے۔ اس سے بہتر نسخہ آپ کے لئے کوئی اور نہ ہوگا۔ پھر نہ کہئے گا کہ خبر نہ ہوئی۔

اگر آپ نے اپنی زندگی میں سو دو سو کلومیٹر سے زیادہ کا سفر نہ بھی کیا ہو تب بھی آپ بخوبی سفرنامہ لکھ سکتے ہیں۔ آپ کو شاید تعجب ہوگا کہ بعض ایسے حضرات جو کسی بیماری یا مقدمے میں ماخوذ ہو کر اسپتال یا جیل خانے کی زینت بنے ہوئے ہیں وہ بھی دھڑا دھڑ سفرنامے لکھ رہے ہیں ہو سکتا ہے کہ مستقبل میں ادب کے نام پر صرف سفرنامہ نویسی ہی باقی رہ جائے اور اس میں بظاہر کچھ حرج بھی نہیں جیسا کہ ہمارے ایک ادیب ناقد دوست کا خیال ہے کہ زندگی کی معنویت حقیقت میں سفرنامہ نگاری میں ہی مکمل طور پر سامنے آتی ہے۔ کیونکہ اقبال کے بقول سفر گری حیات کا عنوان ہے:

سفر زندگی کے لئے سوز و ساز

سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز

شاید میں نے زندگی میں کوئی ایسا سفر نہیں کیا جس کا کوئی سفرنامہ نہ لکھا ہو۔ شادی سے لے کر اب تک کوئی دو درجن سفرنامے صرف سسرال کے اسفار پر مشتمل شائع ہو چکے ہیں۔ اس سلسلے کے میرے سب سے پہلے سفرنامہ کا عنوان تھا ''پیا چلے سسرال''۔ یہ سفرنامہ اتنا مقبول ہوا کہ خسر محترم نے تمام عمر سسرال کے سفر کا خرچ اپنے ذمے لے لیا تاکہ ہر سفر کے بعد ایک سفرنامہ بشکل ''سسرال نامہ'' ریکارڈ میں آتا رہے۔

سفرنامہ نگاری کی سب سے بڑی اور نمایاں خوبی اس کی طوالت ہے۔ جن سفرناموں پر دو چار قسطوں کے بعد ہی ''ختم شد'' کی مہر لگ جائے، ہمارے دوست

علامہ بوم صحرائی کے بقول در حقیقت وہ سفرنامے کی ذیل میں آتا ہی نہیں۔ ایک غیر معروف نقاد کا قول ہے (خوش بختی دیکھئے کہ اتفاق سے وہ نقاد میں ہی ہوں) کہ سفرنامے کو ایسا ہونا چاہئے کہ اسے پڑھتے پڑھتے بچہ جوان اور جوان بوڑھا ہو جائے۔ پاکستان میں ناول نگاری کے باب میں محی الدین نواب جیسے 'لکھاری' اس کا حوصلہ افزا تجزیہ کر چکے ہیں۔ تاہم سفرنامہ نگاری کے باب میں اس خلا کو پُر کرنے کے لئے 'مردے از غیب بروں آید و کارے بکند کے مصداق' کسی مرد میدان کی ضرورت ہے۔

سفرنامہ نگاری، سفر کے دوران پیش آنے والے واقعات کو تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کا نام ہے۔ چنانچہ اس میں چھوٹے سے چھوٹا اور معمولی واقعہ بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ اس لئے سفر کے دوران چشم و گوش کو ہمہ وقت وار کھنے کی ضرورت پڑتی ہے: کون کھا رہا ہے، کون رو رہا ہے، کس نے کیسی پوشاک پہن رکھی ہے؟ کون کتنی مرتبہ بیت الخلا گیا، بار بار جانے کا سبب پیٹ کی خرابی ہے یا اس میں اس کی ہابی کو دخل ہے؟: ان تمام تفصیلات کو جاننا اور نوٹ کرنا ضروری ہے۔

بیان کئے جانے والے واقعات کے لئے ضروری ہے کہ وہ نادر الوقوع اور تعجب خیز ہوں اس کے لئے الف لیلہ، طلسم ہوش ربا جیسی داستانوں اور سند باد جہازی کے سفرناموں کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ مثلاً: تیز دوڑتی ہوئی ٹرین سے آپ کا پاؤں پھسلا اور آپ نیچے آ رہے۔ پھر آپ کا سر بجلی کے کھمبے سے ٹکرایا اور پاؤں ٹرین کے پہیوں سے متصادم بھی ہوا، لیکن نہ تو آپ کو کوئی چوٹ آئی اور نہ خراش، یا کسی اسٹیشن پر لوگوں کی بھیڑ دیکھ کر آپ نے اس کا سبب جاننا چاہا۔ معلوم ہوا کہ ایک عاشق صادق کا حرکت قلب بند ہو جانے کی وجہ سے انتقال ہو گیا ہے کیونکہ جس ٹرین سے اس کی محبوبہ آنے والی تھی وہ ٹرین دس منٹ لیٹ ہو گئی۔ بے چارا عاشق تاخیر وصال کی مزید تاب نہ لا سکتا تھا۔ ایسے چونکا

دینے اور رونگٹے کھڑے کر دینے والے واقعات آپ جب تک نہیں لکھیں گے آپ کے سفرنامے میں جان پیدا نہیں ہوگی۔ ان واقعات پر یقین کیے جانے اور نہ کیے جانے کی فکر مطلقاً نہیں کرنی چاہیے کیونکہ عجائبات اور حیران کن ایجادات سے پُر آج کی دنیا میں لوگ عقل سے ماوراچیزوں پر بھی سنتے ہی ایمان لے آتے ہیں۔

سفرنامہ نگاری کے ماہرین ایک تیر سے دو شکار بہ آسانی کر لیتے ہیں چنانچہ سفرنامہ کے ذیل میں وہ اپنی سرگزشت یعنی اپنی حیات وخدمات کی تفصیل مع تجزیہ و تاثرات (دوسروں کی زبان سے) اس خوبی سے لکھ ڈالتے ہیں کہ جسے عام آنکھیں ہرگز نہیں دیکھ سکتیں۔ اس کے لئے نگاہ خردبیں اور عقل دوربیں کی ضرورت پڑتی ہے۔ علاحدہ خودنوشت تحریر کرنے کی زحمت سے بچنے کے لئے یہ پہلو شروع سے ہی پیش نظر رہنا چاہیے۔ چنانچہ ایک صاحب کا گزشتہ ماہ جب انتقال ہوا اور ان کے عزیز کو ان کے حیات وخدمات مرتب کرنے کا خیال پیدا ہوا، تو یہ دیکھ کر ان کی آنکھیں حیرت وخوشی سے پھیل گئیں کہ موصوف نے اپنی پوری سرگزشت اپنے سفرناموں کے تحت لکھ چھوڑی تھی۔ اب صرف ان کے جمع و تدوین کی ضرورت باقی رہ گئی تھی۔ اس کے لئے ''یادش بخیر'' کا فقرہ گرہ میں باندھ رکھنے کے قابل ہے۔ یہ ایسا ''کھل جا سم سم'' ہے جس کے ذریعے یادوں کے کسی بھی مقفل دروازے کو کسی بھی وقت کھولا جا سکتا ہے۔ مثلاً سفرنامے کے تحت حالیہ سمینار یا مشاعرے کا ذکر کرتے ہوئے ماضی کے متعدد سمیناروں اور مشاعروں کی روداد مع وقائع سفر ''یادش بخیر'' کے تحت آسانی کے ساتھ لکھی جا سکتی ہے۔

اگر آپ ''غیر سفری سفرنامہ'' لکھ رہے ہوں تو چونکہ آپ کا سفرنامہ بعض ''کھوجیوں'' کی نظر میں مشکوک ٹھہر سکتا ہے، اس لئے اس صورت میں تصویروں کا اہتمام نہایت ضروری ہے۔ اس کے لئے انٹرنیٹ سے ایسی تصویریں بہ آسانی حاصل کی جا سکتی

ہیں۔ مزید سفر کا یقین پیدا کرنے کے لئے دو چار تصویروں میں اپنی تصویریں بھی شامل کر سکتے ہیں یہ گر کوئی بھی ماہر کمپیوٹر آپ کو سکھا سکتا ہے۔

سفرنامہ لکھنے کا عملی طریقہ یہ ہے کہ شروع میں آپ سفر کے داخلی و خارجی عوامل و محرکات سے ''بحث'' کریں۔ آپ قارئین کے ذہن میں یہ بات بٹھانے کی کوشش کریں کہ سفر سے آپ کی کوئی خاص یا مطلق دلچسپی نہیں۔ آپ کا سارا وقت تو دفتر یا اس کے بعد تصنیف و مطالعے میں گزر جاتا ہے۔ اگر بیگم یاد نہ دلائیں تو کھانے اور سونے کی بھی نوبت نہ آئے۔ یہاں اس سیاق میں آسانی کے ساتھ آپ اپنے معمولات کی ترتیب، گھر کے ماحول، بچوں کی تعداد اور ان کی شرارتیں، بیوی کی گپ شپ اور شکایات و مطالبات اور پڑوسیوں کی سکون میں خلل ڈالنے والی حرکتوں کی تفصیلات پر روشنی ڈال سکتے ہیں۔ اگر آپ ذرا ہوشیاری اور عقل سے کام لیں تو یہ باتیں کئی صفحات کے لئے کافی ہو جائیں گی۔

روانگی کے وقت کے احوال کی مؤثر عکاسی کے لئے ہجر و وصال پر بنی پرانی فلمیں ضروری دیکھنی چاہئیں یا ایسے ناولوں کے متعلقہ حصوں پر نگاہ ڈالنی چاہیے۔ سفرنامے میں کہانی پن اور کہانی پن میں رومانیت کی جھلک ہو تو قارئین کو بیک وقت سفرنامہ، کہانی اور فلم تینوں چیزوں کا لطف حاصل ہوتا ہے۔ گزشتہ دنوں میرے سفرنامے کی چند قسطیں پڑھنے کے بعد میرے ایک پرانے دوست نے مجھے خط لکھا: ''تمھارے ناول کی چند ہی قسطیں پڑھ چکا ہوں۔ بیانیہ کا حسن، کردار اور پلاٹ کی خوبی مزہ دے گی۔ البتہ کہانی پر ذرا داستانوی رنگ آ گیا ہے۔'' میں اس کا فوری جواب نہ لکھ سکا۔ میرے دوست نے سمجھا شاید مجھے آخری جملے کی معمولی تنقید بُری لگی ہے۔ لیکن جب اس پر یہ انکشاف ہوا کہ وہ غلطی سے میرے سفرنامے کو ناول سمجھ بیٹھا ہے تو اسے بڑی خفت ہوئی کہ آخر اس کی معذرت کیسے کرے؟ اسے کیا معلوم کہ مجھے اپنے اس ٹو ان ون (Two in One) تخلیقی صلاحیت کے انکشاف

پر کتنی خوشی ہے۔

بہر حال سفر نامی نگاری ادب میں حرکت پذیری کے ساتھ ہر قسم کے جمود و تعطل سے مکمل انحراف کا مظہر ہے۔ یہ ادب برائے ادب یا ادب برائے زندگی کے بجائے، زندگی برائے ادب کا ترجمان ہے۔ جو لوگ زندگی کی حقیقت سے آشنا ہیں وہ سفر کی حقیقت سے بیگانہ نہیں رہ سکتے اور جو سفر کی حقیقت و اہمیت رکھتے ہیں، سفر نامہ نگاری ان پر فرض ہے۔

خطوط نگاری

خورشید الاسلام

خط لکھنا ایک فن ہے۔ اچھی زندگی بسر کرنا بھی ایک فن ہے لیکن ان میں کمال حاصل کرنے کے لئے کسی فن کی ضرورت نہیں۔ فنون لطیفہ میں کمال حاصل کرنے کے لئے کچھ اصول ہیں، کچھ ضابطے ہیں، لیکن محبت کرنے کے لئے نہ علم سینہ درکار ہے نہ علم سفینہ، اس لئے اگر یہ کہا جائے کہ خط لکھنے کے لئے صرف قلم اور کاغذ کی ضرورت ہے تو نہ خط لکھنے پر حرف آتا ہے اور نہ خط لکھنے والوں پر۔ کاغذ اور قلم، صرف کاغذ اور قلم ہی تو نہیں ان میں خون جگر بھی شامل ہوتا ہے اور جہاں یہ ہو وہاں بے اصولی بھی ایک اصول بن جاتی ہے۔ لغزشیں حسین ہو جاتی ہیں۔ ستارے، چاند اور سورج خود بنتے، سنورتے اور غروب ہو جاتے ہیں۔

رزمیہ تصنیف کرنے کے لئے موکلوں کو قابو میں لانا ضروری ہے۔ نظم لکھنے کے لئے جذبہ، فکر اور موسیقی کی مفاہمت درکار ہے۔ ناول میں زمین کی حرکت اور اس کی پرچھائیوں کو سمونا پڑتا ہے۔ گویا ان ادبی کارناموں میں ہم وجود سے کام لے کر ایک نئے وجود کی تخلیق کرتے ہیں اور دنیا کو خیال کی گرفت میں لا کر نیا رنگ اور نیا آہنگ بخش دیتے ہیں۔ لیکن عدم سے وجود میں لانے کا کام ''نہیں'' کو ''ہاں'' میں بدل ڈالنا ''کچھ نہیں'' سے ''کچھ تو ہے'' کا معجزہ دکھانا خطوط نگاری کا کمال ہے۔ ذہن میں کوئی خیال ہو یا نہ ہو، خط لکھا جا سکتا ہے۔ جس طرح بات چیت کے لئے کسی موضوع کا نہ ہونا، اس کے ہونے سے زیادہ دلچسپ ہوتا ہے، اسی طرح خط میں نہ اصول کی ضرورت ہے، نہ خیال کی اور نہ موضوع کی۔ زندگی اپنی راہیں خود بنا لیتی ہے۔ خط اپنی باتیں خود پیدا کر لیتا ہے۔ زندگی کا نہ آغاز نہ

انجام، بس ایک بہاؤ ہے، ایک روانی ہے، ایک اپج ہے۔ خط میں نہ ابتدا نہ انتہا، نہ وسط نہ تکمیل، نہ تشبیب نہ دعائیہ۔ بس گریز ہی گریز ہے اور ہزاروں سال کے تجربے نے ہمیں جو کچھ بتایا ہے وہ یہ ہے کہ گریز ہی میں زندگی کا حسن ہے کیونکہ زندگی خود ایک گریز ہے۔

زندہ رہنے کے لئے اور خط لکھنے کے لئے زندگی کا احترام ضروری ہے۔ زندگی سے میری مراد ہے اونچی نیچی سڑکیں، چھوٹی بڑی دوکانیں، جیٹھ کی دھوپ، برسات کی اندھیری، بھیانک، مچل جانے والی راتیں، قہوہ خانے، گلابی جاڑوں میں نظریں بچا بچا مسکرانے والے پھول، مرجھائے ہوئے معصوم چہرے، پرانی چیزوں کا نیاپن، سادگی میں بناوٹ، نیکیوں میں چھپی ہوئی کمزوریاں، پندار کی تہہ میں انکسار، آلھا اودل، علم الکلام اور سنگر مشین۔

زندگی میں کھو جانا، زندگی پر قابو پالینا اور زندگی کو معاف کر دینا ایک بات ہے۔ جو شخص اس حسین آگ سے گزر چکا ہو، اسے حق ہے کہ وہ اپنی سوانح عمری اپنے قلم سے لکھے۔ یہ سوانح عمری قل ہو اللہ کی تفسیر میں ہو یا خطوں میں۔ البتہ یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہئے کہ خطوں میں قل ہو اللہ کی تفسیر نہیں ہوتی۔ خط حسن اتفاق کا نام ہے اور حسن اتفاق ہی سے یہ ادب کی ایک صنف ہے۔ اچھے خط ادبی کارنامہ ہوتے ہیں اور ان کے لکھنے کے لئے ادبی فیل پا کے مرض میں مبتلا ہو جانا کوئی اچھی بات نہیں۔ خط چھوٹی چھوٹی باتوں سے بنے جاتے ہیں۔ چھوٹی چھوٹی باتوں ہی میں دنیا کا لطف ہے، زندگی میں لمحے قیمتی ہوتے ہیں۔ ان لمحوں کو زندگی کے دامن سے چرا لینا، محفوظ رکھنا اور راز داروں میں تقسیم کر دینا، یہی حسنِ عمل ہے، یہی تخلیق ہے اور یہی نجات ہے۔ ہاں تو وہ خطوط جن میں استدلال کا زور ہو، فلسفہ پر باقاعدہ بحثیں ہوں، بالارادہ فن کاری ہو، خطوط نہیں ہوتے۔ خطوں میں مرزا بیدل کے اشعار کی گنجائش ہے لیکن ان کی ماورائیت پر مدلل بحث کی گنجائش نہیں۔ آپ خطوں میں

روسکتے ہیں، قہقہے لگا سکتے ہیں لیکن اخلاقا نہ شوپنہار کی قنوطیت پر وعظ کہنے کی اجازت آپ کو دی جا سکتی ہے اور نہ قہقہوں پر مضمون لکھنے کی۔ دنیا کے سارے خط ایک جملہ سے شروع ہوتے ہیں اور ایک جملہ پر ختم ہو جاتے ہیں۔ وہ جملہ بہت مختصر بھی ہے اور بے کنار بھی ہے۔ ''ہم اور تم انسان ہیں'' اس ایک جملہ میں انسانیت بھی ہے اور خط لکھنے کے اصول بھی ہیں، مفہوم بھی یہی ہے، ساز و سامان بھی یہی ہے اور نشانہ بھی یہی ہے۔

ناول یا افسانہ لکھتے وقت فنکار کے ذہن میں سامعین ہوتے ہیں۔ خط لکھتے وقت دماغ میں نہ کوئی غول بیانی ہوتا ہے نہ کوئی محفل۔ ایک باتیں کرنے والا ہوتا ہے اور ایک باتیں سننے والا۔ اس عمل میں صرف دو انسانوں کی خودی بیدار ہوتی ہے۔ صرف دو انسان زندہ ہوتے ہیں ان کے علاوہ ساری دنیا غنودگی کے عالم میں ہوتی ہے ''کس کی محفل کو دیکھیں ہم تم ہیں خود اک محفل'' بس اسی معصوم گناہ میں خطوں کی کامیابی کا راز مضمر ہے اور یہی سبب ہے کہ انسان کے علاوہ وہ سبک، دلکش اور نازک پہلو، جو اس کے بلند ادبی کارناموں میں ظاہر نہیں ہوتے، خطوں میں نمایاں ہو جاتے ہیں۔ خطوں میں ہمارے لئے وہی دلکشی ہوتی ہے جو ہمارے لئے اپنے دوستوں میں ہوتی ہے۔ یہ بات غلط ہے کہ انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو نمایاں کرنا، ظاہر کرنا یا منظر عام پر لانا ہے۔ انسان کی سب سے بڑی خواہش دراصل اپنے آپ کو چھپانا ہے۔ جس طرح فن کی خوبی فن کے چھپانے میں ہے اسی طرح انسان کا کمال خود کو چھپانے میں ہے۔ ریاضی کے مسئلے، ایمان کی نفاستیں، افسانوں کی پرچھائیاں یہ سب پردے ہیں۔ اس لئے اگر آپ اپنے ہمسایہ کی سرگوشیاں سننا چاہیں تو اس کے کارناموں کے بجائے اس کے خطوں کا رومانی سفر کیجئے۔ یہ نسخہ سہل ہے خطوں میں آپ حکومتوں کا زوال دیکھیں گے۔ ان میں بیمار بعض اوقات تندرست معلوم ہوں گے۔ غم پسند خوش نظر آئیں گے۔ جنھوں نے میدان سر کئے ہیں ان

میں نسائیت ملے گی۔ مردم بیزاروں میں نرمی، نزاکت اور خلوص کی آنچ محسوس ہوگی۔ گلاب کے تختے مصنوعی معلوم ہوں گے اور بید مجنوں پر بہار نظر آئے گی اور کہیں کہیں وہی پائے گا جو جانتے ہیں، جو دیکھا ہے، جو سنا ہے۔ جن خطوں میں انسان نے اپنے اوپر قابو پالیا ہو، جہاں وہ خود ہو، جہاں آپ اس کے رازدار بن سکیں، جہاں آپ اس کے گدگدیاں کریں اور وہ مچل جائے، وہیں فتح ہے۔ وہ خط ادبی کارنامہ ہے جس کی بدولت لکھنے والا ان چند لمحوں کی طرح لازوال ہو جائے، جنھیں جنبش قلم نے محفوظ کرلیا ہو۔

خطوں کو نجی ہونا چاہئے، نجی باتوں میں رنگارنگی، دلچسپی، تنوع اور عمومیت پیدا کرنا اچھے مکتوب نگار کا کام ہے۔ یہ ساری خوبیاں از خود پیدا ہو جاتی ہیں شرط یہ ہے کہ وہ دیکھے اور محسوس کرے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی سے اسلوب بنتا ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں جدت ہوتی ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں وہ بصیرت ہے جو جزو کو کل سے زیادہ حسین بنا دیتی ہے ایک ایسے شخص کو جو ہر بار دیکھتا اور ہر بار سمجھتا ہے، یہ مشورہ دینے کی ضرورت ہی نہیں کہ اپنی بات میں پرائی بات بھی شامل ہونی چاہئے۔ اگر یہ بات سچ ہے کہ نظر سے خاک کیمیا ہو جاتی ہے تو یہ بھی سچ ہے کہ ایک اچھا مکتوب نگار، ان نجی باتوں میں وہ رنگ بھر دیتا ہے کہ یہ باتیں ہمیں اپنی ہی داستان معلوم ہونے لگتی ہیں۔ نجی باتیں معمولی ہوتی ہیں لیکن یہ اس معنی میں غیر معمولی ہوتی ہیں کہ انہی کی بدولت ایک فرد، منفرد ہو جاتا ہے۔ جس طرح ایک نظم، اپنے مخصوص لب ولہجہ، مخصوص بحر اور مخصوص الفاظ کی بدولت، ممتاز تجربہ بھی جاتی ہے، اسی طرح انسان، خاص خاص حماقتوں، انوکھی دلچسپیوں اور غیر شعوری حرکتوں سے ممتاز ہوتا ہے۔ رنگ بے شمار نہیں ہیں۔ ان رنگوں کی آمیزش میں ستم ظریفی ہے۔ اسی لئے دنیا ایک بھی ہے اور بوقلموں بھی ہے۔ خطوں میں رسمی نیکیوں کا خیال ہوتا ہے، نہ کمزوریوں سے ڈر لگتا ہے۔ ان کی فضا میں ایک قسم کی پرسکون "انارکی" ہوتی ہے۔ اسی لئے

مکتوب نگار بچوں کی طرح نہ صرف اپنے اوپر اعتماد رکھتا ہے بلکہ دوسروں کو بھی اعتماد کے لائق سمجھتا ہے۔ وہ اپنے مخصوص لہجے میں بات کرتا ہے۔ اپنی حماقتوں سے اس طرح لطف اٹھاتا ہے جیسے پرانا شرابی پیالہ کو لبوں سے چھو چھو کر رازدارانہ انداز میں چسکیاں لے رہا ہو۔ یہ ہلکے اور گہرے رنگ، اونچی نیچی سانسیں، بے ارادہ غیر انسانی جذبات کا اظہار، جیسے تیر کمان سے نکل جائے انہی سروں کے نت نئے ملاپ سے شخص شخصی ہو جاتا ہے۔ یہ معمولی باتیں تصویر میں حرکت پیدا کر دیتی ہیں اور خط وخال کی باریکیاں ان سے اجاگر ہو جاتی ہیں۔ ہم ایک نظر میں بتا سکتے ہیں یہ سوئفٹ ہے، یہ چارلس لیمپ ہے، یہ شبلی ہیں، یہ مہدی ہیں، جو ہم سے دور ہونے کے باوجود ہمارے تصور میں جوان ہیں۔ یہ حالی ہیں جو بوڑھے پیدا ہوئے تھے اور جنھوں نے زندگی میں کبھی جوانی کی تمنا بھی نہیں کی۔ یہ غالب ہیں جو ہماری کمزوریوں سے محبت کر سکتے اور اپنی نیکیوں پر بے محابا قہقہہ لگا سکتے ہیں۔ اچھے مکاتیب بے ارادہ لکھے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بہت کم ادبی شخصیتیں اچھے خطوط لکھنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔

مکتوب نگاری کی ابتدا سلطنت روم کے سائے میں ہوئی۔ ممکن ہے قدیم تہذیب کے دوسرے مرکزوں میں بھی اس نے فروغ پایا ہو لیکن یہ ثابت نہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ یونان میں یہ شغل نہ عوام میں محبوب ہوا نہ خواص میں، شاید اس لئے کہ ان کی شہری ریاستیں، سیاسی اور جغرافیائی حالات کی بنا پر سیاروں میں تبدیلی ہو گئی تھیں، ہر ریاست ایک دنیا تھی، معاشرت محدود تھی۔ بت کدوں میں، ورزش کے میدانوں میں، دوستوں کی محفلوں میں، لوگ ایک دوسرے سے مل سکتے تھے۔ دل کے غبار اور سر کے خمار کے لئے راہیں تھیں۔ اپنے سیارہ کے علاوہ، دوسروں کا عدم وجود ان کے لئے برابر تھا۔ وہاں کے بسنے والوں سے انھیں اتنی ہی دلچسپی تھی یا ہو سکتی تھی جتنی ہمیں فرشتوں سے ہو سکتی ہے۔ فرشتوں سے دوستی کے

امکانات کم ہیں اور بفرض محال ہوں بھی تو یہ اندیشہ کیا کم ہے کہ فرشتے صرف مسکراتے ہیں۔
بہر حال اس روایت کے نشو و نما کے لئے شرط ہے۔ وسیع معاشرت، باقاعدہ حکومت، زیادہ سے زیادہ لوگوں کو جاننے کے مواقع، عملی زندگی سے واقفیت، ایک ایسی زبان جو دور و نزدیک بولی اور سمجھی جاتی ہو اور جس میں ادبی صلاحیتیں ہوں۔ یہ شرائط پہلی بار رومی معاشرت میں پورے ہوئے۔

روم کی زندگی کی جھلکیاں اور اس کی معاشرت کی پرچھائیاں دیکھنی ہوں تو سسرو کے مکاتیب میں دیکھئے۔ آپ ان میں سادگی کی تلاش کریں گے تو خالی ہاتھ واپس آئیں گے۔ رومیوں کے مکاتیب کی زبان خطابت اور روزمرہ کی بول چال کے بین بین ہے۔ اس دور میں فن خطابت کے اصول اور بلاغت کے قواعد خواص کی ذہنی تربیت کی پہلی منزل تھے۔ زندگی بندھے ٹکے قوانین کی پابند تھی۔ اس لئے مکتوب نگاری کے فن کو بھی اسی نہج پر مرتب کیا گیا تھا۔ خطوط کی قسمیں تھیں۔ مبارک باد کے خطوط، تنبیہی خطوط، تعزیت کے خطوط، وہ خطوط جن میں کسی پر ملامت کی جائے اور وہ خطوط جن میں کسی کو تشفی دی جائے۔ ان کے علاوہ سرکاری رقعات تھے اور ان سب کے آداب و القاب، مضامین، ابتدا اور انتہا کے اسالیب مقرر تھے۔ القاب و آداب کے بعد، غرض دیکھئے اب یہ پانی چلا، کے انداز پر گفتگو شروع ہوتی تھی جس میں بلاغت کے سارے زیورات صرف کر دیئے جاتے تھے۔

انگریزی زبان میں پندرھویں صدی میں مکاتیب لکھنے کا آغاز ہوا یا یوں کہئے کہ انگلستان میں اس صدی سے قبل جو مکاتیب لکھے گئے وہ لکھنے والوں کے ساتھ دفن ہو گئے۔ اس لئے کہ پندرھویں اور سولھویں صدی کے مکاتیب بیشتر رقعات کی صورت میں ہیں، جن میں الفاظ کا ہجوم قیامت سے کم نہیں۔ نشاۃ الثانیہ کے آغاز میں اس فن کے بہت سے امام موجود تھے۔ لیکن یا تو ان کے خطوط، پس یاد کرو بچے اور معنی، قسم کی مشقیں ہیں یا ''ڈرو اس

سے جو وقت ہے آنے والا'' قسم کے وعظ ہیں۔ ہر ورق سے کفن اور کافور کی بو آتی ہے۔ نجی خطوط میں سوائے نجی باتوں کے سب کچھ مل جاتا ہے۔ ان میں ادبی حقائق کے چہرے سے اس بے دردی کے ساتھ نقاب اٹھایا گیا ہے کہ خطوں کی روح پرواز کر گئی ہے۔ یہ خطوط گویا نمونے کے خطوط ہیں۔

سترہویں صدی میں پرانے اطالوی مکاتیب کے ترجمے کئے گئے لیکن ان سے کوئی خاص فرق نہیں پیدا ہوا۔ جیمز ہاول جسے انگلستان میں مکتوب کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے، اسی دور کا آدمی ہے، لیکن اس کے خطوط میں بھی انہی ادبی نفاستوں کا اہتمام ملتا ہے۔ البتہ جون ہیرنگ ٹن جو ملکہ کے درباریوں میں سے تھا ایک حد تک سادہ اور بے تکلف ہے اور اسی لئے اس کے خطوں میں بلاغت کی چاشنی کم اور زندگی کی چاشنی کافی ہے۔ اس طویل مایوسی کے بعد ہماری ملاقات ایک شاعر سے ہوتی ہے جو ایک اچھے گھرانے سے تعلق رکھتا ہے۔ دوبار دیوانگی میں مبتلا رہ چکا ہے، تنہائی پسند ہے، اپنے باغ میں پھولوں کی دیکھ بھال کرنا، گنگنانا اور خط لکھنا اس کی زندگی کے مشاغل ہیں۔ خوبی یہ ہے کہ گھر کی چھوٹی چھوٹی باتیں اس کے قلم سے نکل کر گیت بن جاتی ہیں۔ اٹھارہویں صدی کے اس ادیب کا نام ولیم کاؤپر ہے۔ اسی دور میں دو اور مکتوب نگار گزرے ہیں۔ ایک مشہور شاعر گرے جس کی زندگی کا بیشتر حصہ کیمبرج یونیورسٹی کی منزلوں میں گزرا اور جس کے کردار کا سب سے نمایاں پہلو، اس کی فطری جھجک تھی۔ یہ ان لوگوں میں سے تھا جن کو انسانوں سے محبت ہوتی ہے، لیکن جو اپنے خاص مذاق کے باعث، خواص کے دائرہ سے باہر نہیں جا سکتے اور عوام انہیں اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو شاید اصولی طور پر انسانیت کے تصور سے محبت کرتے ہیں، لیکن افراد سے شیر و شکر ہونا ان کے لئے برزخ میں پہنچ جانے سے کم نہیں ہوتا۔ گرے کے مکاتیب مخصوص دوستوں کے نام ہیں جن سے ان کی طبعی نفاست، ادبی ذوق

اور گہری انسانیت چھلکی پڑتی ہے۔ ان دو شاعروں کے علاوہ جن کی شہرت اس وقت تک قائم رہے گی جب تک دار العلوم کا دستور باقی ہے، ایک خاتون ہیں جنھوں نے اپنی بیٹی کے نام دلچسپ خطوط لکھے ہیں۔ جن میں بچوں کی تربیت کے سلسلے میں قیمتی نکات ملتے ہیں۔ ان کا بیشتر حصہ اسی موضوع پر مشتمل ہے لیکن اس کے باوجود ان میں وہ تازگی اور ہمہ گیری ہے کہ تھکن کا احساس ناممکن نہیں تو محال ضرور ہے۔ عورتوں میں خوش رہنے اور خوش کرنے کی صلاحیت مردوں سے زیادہ ہوتی ہے۔ یہی صلاحیت خطوں کی جان ہے۔ شاید اسی لئے یہ خیال عام ہو گیا کہ خط لکھنا عورتوں کا حصہ ہے اور واقعہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بہترین خطوط خواتین ہی کے قلم سے سرزد ہوئے ہیں۔

مکتوب نگاری چونکہ ادب کی سب سے آسان صنف ہے اس لئے خوب پروان چڑھی۔ آپس کے تعلقات میں جو اس کی اہمیت ہے اسے آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بات غلط نہیں ہے کہ اس فن پر کتاب لکھنا معاشرت کے سارے گوشوں کو سمیٹ لینا ہے۔ رومانی دور میں بھی بعض کامیاب مکتوب نگار پیدا ہوئے۔ چارلس لیمب اپنے مضامین ہی کے لئے مشہور نہیں، اس کے مکاتیب بھی ادب کا سرمایہ ہیں۔ لیمب کی زندگی اور اسلوب میں وہی بات ہے جو گرمیوں کی چاندنی میں ہوتی ہے۔ اس کے مزاج میں ہلکی سی افسردگی پائی جاتی ہے۔ اسلوب دھیما ہے لیکن اس کی تہوں میں جذبات کی گرم رو ہے۔ اس کی سادگی میں انجیل کی پہیلیوں کا سا رنگ ہے اور وہ رومانیت ہے جو دنیا کو پر اسرار بنا دیتی ہے۔ اس کے خطوں میں شہری زندگی کی تنہائی کے مزے اور محبت کی حکایتیں ہیں۔ زندگی کے وہ لطائف ہیں جو اسپارٹا کے شہری ہی بیان کر سکتے تھے اور موت کا ذکر اس انداز میں ہے کہ انسانوں سے محبت کرنے کو جی چاہتا ہے۔

چارلس لیمب کے بعد کیٹس، شیلی اور بائرن کے خطوط ہیں۔ سیاست دانوں،

نقادوں اور مذہبی پیشواؤں کے خطوط ہیں لیکن جو نظر اور ندرت کیٹس کے خطوط میں ہے وہ ان لوگوں کے یہاں کم یاب ہے۔ اپنی محبوبہ کو جو مکاتیب اس نے لکھے ہیں وہ پگھلتی ہوئی برف سے زیادہ حسین ہیں۔ یہ صرف تشبیہ نہیں ہے اس لئے کہ کیٹس ان خطوط میں خود برق پگھلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس کی زندگی عرفی کا تغزل تھی اور وہ وقت سے پہلے سرشار ہو کر عرفی کی طرح جوان مر گیا۔

اس جائزے سے ہمیں دو تین اہم باتیں معلوم ہوئیں۔ مکتوب نگاری با قاعدگی کے ساتھ سسرو کے زمانہ میں شروع ہوئی، بلاغت کے اصولوں نے اس فن کو صبح کی سادگی سے محروم کر دیا لیکن رفتہ رفتہ غازہ دھلتا گیا۔ انگلستان میں مکتوب نگاری کا آغاز اطالوی کے ترجموں سے ہوا اور مکاتیب کئی مرحلوں سے گزرے۔ ان میں بہترین مکاتیب ان لوگوں کے ہیں جن کی زندگی دراصل علمی زندگی تھی لیکن جو عملی زندگی سے ایک حد تک آشنا تھے۔ البتہ جن کے ذاتی عمل کا دائرہ محدود تھا۔ ان باتوں کے علاوہ دلچسپی کی خاطر یہ بھی یاد رکھئے کہ دنیا کے بہترین خطوط عورتوں اور شاعروں کے مرہون منت ہیں۔

اس روشنی میں ہمیں اپنے سرمایہ پر نظر ڈالنی ہے۔ ہماری زبان میں مکتوب نگاری کی ابتداء غالب سے ہوتی ہے۔ ان سے پہلے بھی یہ ذوق عام تھا لیکن خواص کی ادبی زبان فارسی تھی۔ چنانچہ رقعات عالمگیری کے علاوہ جو مکاتیب شمالی ہند کے بزرگوں نے لکھے ہیں وہ اس فارسی میں ہے جو کانٹے پر تولی جا سکتی ہے۔ غلام امام شہید، غلام غوث بے خبر، قتیل اور دوسرے ادیبوں کے مکاتیب جو کتابی صورت میں موجود ہیں، مکاتیب نہیں ہیں مہمات ہیں۔ اس دور کے اعتبار سے یہی انداز تحریر فطری تھا۔ لیکن بدقسمتی سے ہمارے لئے ان میں دلچسپی کا سامان کم ہے۔ غالب سے پہلے شاید لوگ زندگی کو دور سے دیکھنے کے عادی تھے۔ انھوں نے زندگی کو برت کے نہیں دیکھا تھا۔ غالب ذہنی طور پر اپنے پیش رؤں سے کہیں

زیادہ بیدار تھے۔ وہ پہلے شخص تھے جنھوں نے وجدان اور فکر کو سمویا۔ ان سے پہلے کی شاعری زیادہ تر احساسات کے اظہار پر مشتمل ہے۔ اس کا واحد سبب ان کا تشکک ہے، جس کی لے آخر آکر عجمیت کے ساز میں گم ہوگئی۔ قطرے پر گہر ہونے تک جو کچھ گزری وہی ان کی شاعری اور خطوط کا موضوع ہے۔ ان باتوں پر زور دینے سے میرا مطلب غالب کی بھرپور زندگی پر زور دینا ہے۔ غالب کی زندگی نہ تو خانوں میں بٹی ہوئی تھی اور نہ روایتی تھی۔ انھوں نے فن کو زندگی پر فضیلت نہیں دی۔ ان کی زندگی ان کے فن کا وسیلہ بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب جو کچھ اپنی روزمرہ کی زندگی میں نظر آتے ہیں وہی شاعری میں ہیں اور وہی اپنے خطوط میں ہیں۔ اس باطنی صداقت کی بدولت اردو شاعری ان کے ہاتھوں میں پہنچ کر کچھ سے کچھ ہوگئی۔ ان کے مکاتیب زبان کے ارتقاء میں نشانِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حیرت ہے کہ آزاد نے بھی تھوڑے، بہت خطوط ترکہ میں چھوڑے ہیں، لیکن ان کی زندگی کی دلچسپیاں کہیں نہیں ملتیں۔ حالیؔ، شبلیؔ، اکبرؔ اور مہدیؔ کے مکاتیب میں شبلیؔ اور مہدیؔ کے خطوط غنیمت ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ حالیؔ اور شبلیؔ اپنے خطوط میں کیا اور کیسے نظر آتے ہیں۔

رپورتاژ اور اس کا موضوع

شمیم احمد

ہماری نثری اصناف ادب میں ایک نئی صنف داخل ہوئی ہے جسے رپورتاژ کہا جاتا ہے۔ رپورتاژ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے جس کا براہ راست انگریزی لفظ رپورٹ سے تعلق ہے۔ فرانسیسی میں اس کا تلفظ ''رپورتاژ'' اور رومن رسم الخط میں املا Reportage ہے۔ یہ لفظ بڑی حد تک رپورٹ کے معنوں میں ہی مستعمل ہوتا ہے۔ دیگر ترقی یافتہ اصناف کی طرح اس میں موضوع کی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس کے ساتھ اس کے فن سے بھی چشم پوشی نہیں کی جاسکتی۔ کیونکہ اس صنف کو رپورٹ اور صحافت سے اس کا فن ہی علیحدہ کرتا ہے۔ اس کا موضوع اگرچہ (بڑی حد تک) صحافتی ہے لیکن فن قطعی ادبی ہے۔ یہ صنف خارجی عناصر کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی داخلی کیفیات اور تاثرات کی حامل ہوتی ہے۔ جہاں تک اس کے موضوع کا تعلق ہے تو خارجی عناصر اس کی تشکیل کے لئے درکار ہوتے ہیں لیکن جہاں فن کا سوال آتا ہے تو اس کے مصنف کی داخلی کیفیات اور تاثرات کی رہنمائی ناگزیر ہوجاتی ہے تبھی اس کے موضوع میں تنوع، ہمہ گیری اور نکھار اور فن میں حُسن پیدا ہوجاتا ہے۔ مختصر یوں کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں خارجیت اور داخلیت کا ایک حسین امتزاج ہوتا ہے وہ ایک دوسرے سے شیر وشکر ہوتی ہیں اور دونوں ہی اس صنف کے معیار کا تعین کرنے کی ذمہ دار ہوتی ہیں۔

رپورتاژ صرف چشم دید واقعات پر لکھا جاسکتا ہے۔ سنے سنائے واقعات پر لکھی گئی کوئی تخلیق افسانہ، ناول یا ڈراما تو ہوسکتی ہے، رپورتاژ نہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا

جا سکتا کہ داخلی کیفیات اپنی تمام تر شدت کے ساتھ اسی وقت پیدا کی جا سکتی ہیں، جبکہ مصنف نے واقعات کا بذاتِ خود موقع واردات پر جا کر جائزہ لیا ہو یا وہ واقعات اس کی ذات پر ہی کبھی بیتے ہوں۔ سنے ہوئے واقعات نہ صرف مخصوص داخلی کیفیات کو مجروح ہی کر سکتے ہیں بلکہ واقعات کی صداقت کو بھی ٹھیس پہنچا سکتے ہیں۔ واقعات کی صداقت میں جس ذمہ داری کو آنکھیں پورا کر سکتی ہیں، کان نہیں۔ بلکہ وہ اس میں رنگ آمیزی کر کے ایک طرح کی خیانت کے ہی مرتکب ہو سکتے ہیں۔ سنے ہوئے واقعات کو ترتیب دینے سے تخلیق میں خارجی اثرات کا غلبہ ہو جانے کا خدشہ بھی لاحق رہتا ہے جبکہ محض خارجیت ہی تو ایک اچھے رپورتاژ کی تعمیر و تشکیل کے لئے کافی نہیں ہے، جب تک اس میں ادیب کے داخلی جذبات اور تاثرات کی کارفرمائی نہ ہوگی وہ ایک اچھا رپورتاژ نہیں بن سکتا۔ جب ایک ادیب کسی واقعہ یا حادثہ کا بہ نفس نفیس مشاہدہ کرنے کے بعد رپورتاژ لکھتا ہے تو اس میں خارجی عناصر کی تصاویر بڑی صحیح، حقیقی اور دلآویز ہوتی ہیں اور خارجیت کی صداقت ہی دراصل داخلیت کی محرک بن جاتی ہے۔ کیونکہ ایک چیز کا بغور مشاہدہ کئے بغیر اس کے بارے میں جذبات اور تاثرات کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ چنانچہ ایک اچھے رپورتاژ کی تخلیق کے لئے واقعات کی صداقت اور اسی کے ساتھ جذبات و تاثرات کی گہرائی اور خلوص کا ہونا بہت ضروری ہے اور اس کے لئے ادیب کا بہ چشم خود مشاہدہ کرنا ناگزیر ہے۔

رپورتاژ کا ماحول، افسانہ اور ناول کے بہ مقابلہ زیادہ حقیقی اور صداقت آمیز ہوتا ہے۔ کیونکہ افسانہ اور ناول کی حقیقت نگاری عام طور سے چند بندھے ٹکے مفروضوں کے پردے میں کی جاتی ہے۔ یعنی ایسے مفروضے جو انسانی زندگی، معاشرے اور ماحول سے مشابہ اور مماثل ہوں۔ ضروری نہیں کہ ان کا فی الواقع وجود بھی ہو، بالفاظ دیگر ایک افسانہ، ناول اور رپورتاژ میں سب سے بڑا اور بنیادی فرق واقعات کی صداقت اور غیر صداقت،

وجودیت وغیر وجودیت کا ہے۔ رپورتاژ کسی نمائندہ مفروضے کی بجائے اسی واقعہ پر لکھا جائے گا جو فی الاصل کبھی وقوع پذیر بھی ہوا ہو۔ مثلاً ایک ناول میں چند منافع خوروں اور سماج دشمن عناصر کو کالا بازاری اور کسی مجرمانہ عمل کا مرتکب ہوتے دکھانا مقصود ہے تو مصنف کسی ایسے واقعہ کی وقوع پذیری کا انتظار نہیں کرے گا بلکہ عام سماجی ماحول اور معاشرتی جرائم کے پیش نظر اس طرح کا کوئی پلاٹ سوچ کر اپنی کہانی یا ناول کا کینوس تیار کرے گا۔ یہ سب کچھ رپورتاژ نگار نہیں کر سکتا۔ اس کا قلم تو اسی وقت اٹھے گا جب فی الحقیقت اس طرح کا کوئی واقعہ یا حادثہ رونما ہوگا۔ اس مثال سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ افسانہ اور ناول نگار سماج کے حقائق کا پس منظر دکھاتا ہے اور بالواسطہ طور پر اپنی بات قاری تک پہنچاتا ہے جبکہ رپورتاژ لکھنے والا سماجی حقائق کا پیش منظر دکھاتا ہے اور براہ راست اپنے مدعا کا اظہار کرتا ہے۔ وجودیت اور غیر وجودیت کی یہ فضا افسانہ، ناول اور رپورتاژ کی کردار نگاری کے فرق کو بھی واضح کرتی ہے۔ افسانہ اور ناول کے کردار وہ فرضی افراد ہوتے ہیں جو عام انسانی خوبیوں کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک مخصوص اور عصری معاشرہ کی اجتماعی ترجمانی کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اس کے برعکس ایک رپورتاژ کے کردار عام انسانی خوبیوں اور برائیوں کے نمائندہ افراد کی بجائے صرف وہ لوگ ہوتے ہیں جن کا واقعی وجود بھی ہو اس طور پر ناول نگار اور افسانہ نویس کے مقابلے میں رپورتاژ کا مصنف اپنے کرداروں کے نظریات، حرکات وسکنات، احساسات اور شخصیت کے ایک ایک پہلو سے بخوبی واقف ہوتا ہے اس لئے کہ وہ ان کو بذات خود جانتا ہے اور اکثر اوقات وہ اس کے دوست عزیز یا قریبی حلقے سے تعلق رکھنے والے افراد ہوتے ہیں۔ رپورتاژ میں مصنف خود ایک مخصوص کردار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے اور اکثر حالتوں میں تو وہ مرکزی کردار بھی بن جاتا ہے جبکہ افسانے اور ناول کا مصنف اپنی شخصیت اور اپنے خیالات ونظریات کسی دوسرے کردار کے پردے میں

پوشیدہ رکھتا ہے اور اس کردار کی زبان سے ہی بولتا ہے۔ رپورتاژ کا مصنف نہ صرف خود چلتا پھرتا ہے بلکہ اپنے منھ میں زبان بھی رکھتا ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے کہ قاری رپورتاژ نگار کی شخصیت سے بہت جلد اور بہ آسانی پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ افسانہ اور ناول نگار کی شخصیت سے ہم آہنگ ہونے میں اسے سوچنا پڑتا ہے اور وقت بھی لگتا ہے۔

سماجی اور معاشرتی تصورات سے قطع نظر کر کے اگر ہم افسانہ اور ناول کے وسیع کینوس کو دیکھیں تو اس میں قطعی فرضی، بے بنیاد، نا قابل یقین، غیر ممکن، قطعی تخیلی اور یہاں تک کہ Fantastic قصوں، کہانیوں اور نہ صرف بالکل فرضی بلکہ غیر انسانی کرداروں کی بھی گنجائش ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ رپورتاژ میں ان سب کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔

ایک اچھے رپورتاژ کے لئے ہمہ قسم کے اوقات میں سے کسی ایک یا چند اہم واقعات کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ یہاں افسانہ اور رپورتاژ تقریباً ایک دوسرے کے نزدیک ہو جاتے ہیں کیونکہ انسانی زندگی واقعات و حادثات کا مجموعہ ہے اور اس مجموعے میں سے اہم واقعات کی ہی افسانہ اور رپورتاژ کے لئے گنجائش نکل پاتی ہے۔ کیونکہ یہ دونوں اصناف خودنوشت سوانح نگاری اور ناول کی طرح کسی تاریخی تسلسل سے بے نیاز ہوتی ہیں اس لئے رپورتاژ میں افسانہ اور ایک بابی ڈرامے کی طرح وحدتِ زماں کی قید ضروری ہوتی ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ رپورتاژ جس واقعہ پر لکھا جائے وہ مخصوص وقت میں ہی وقوع پذیر ہوا ہو۔ اس سے اوقات میں زیادہ لمبا عرصہ درکار نہیں ہوتا۔ اگر ایک جنگ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جائے تو اس میں وحدتِ زماں برقرار رہے گی کیونکہ جنگ ایک مخصوص وقت کی پیداوار ہوگی۔ ایسا کبھی نہیں ہوگا کہ ایک جھڑپ آج ہوگئی اور دوسری آج سے ٹھیک چار سال بعد اگر یہ صورت بھی ہوئی تو آج کی اور چار سال بعد کی جنگیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے دو

جنگیں ہوں گی اور ان دونوں پر علیحدہ علیحدہ رپورتاژ لکھے جائیں گے۔ اسی طرح کسی مخصوص نوعیت کا فساد کوئی کانفرنس یا اجلاس اپنے جلو میں ایک مخصوص وحدت زماں رکھتے ہیں۔ ان پر لکھے گئے رپورتاژ یقینی طور پر اس شرط کو پورا کریں گے۔ اسی کے ساتھ ایک مخصوص واقعہ کسی مخصوص ماحول میں اور مخصوص مقام پر ہی رونما ہوتا ہے۔ اس لئے یہاں یک بابی ڈرامے کی طرح وحدتِ مکان کا بھی سوال آتا ہے مگر رپورتاژ کے لئے یہ شرط ضروری نہیں ہے کیونکہ آج کے ترقی یافتہ اور سائنسی دور میں وحدتِ موضوع مختلف مقامات پر بھی برقرار رہ سکتی ہے۔ مثلاً ایک ملک کا ایک تہذیبی اور ثقافتی وفد کسی دوسرے ملک میں کسی خاص مقصد سے جاتا ہے اس خاص مقصد کو واقعہ سمجھ کر کوئی ادیب اسے اپنے رپورتاژ کا موضوع بنانا چاہتا ہے۔ میزبان ملک کی تہذیبی زندگی کو رپورتاژ کا مرکزی خیال بناتا ہے اور اپنے ملک سے روانگی اور دوران سفر کا حال بھی بیان کرتا ہے تو اس طرح موضوع کی وحدت تو برقرار رہتی ہے لیکن وحدتِ مکان قائم نہیں رہ پاتی۔ اس شرط کو پورا نہ کرنے کی وجہ سے ہم اس تخلیق کو رپورتاژ کے دائرے سے خارج نہیں کر سکتے۔ وحدت مکان برقرار رہے یا نہ رہے البتہ ایک رپورتاژ کے لئے وحدتِ موضوع ضرور ہونا چاہئے — بہ الفاظ دیگر اسے موضوع کی مرکزیت کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ رپورتاژ افسانے کی طرح کسی ایک چند منتخبہ واقعات پر لکھا جاتا ہے جس میں ناول کا سا پھیلاؤ ہوتا۔ تاریخ کا تسلسل نہیں ہوتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان مخصوص واقعات کو پیش کرتے وقت کچھ معمولی اور چھوٹے واقعات کا تذکرہ ضمناً آجاتا ہے۔ موضوع کی یہ مرکزیت اور غیر مرکزیت ہی ہے جو رپورتاژ اور سفرنامہ کے فرق کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ سفرنامہ کا کینوس ناول اور تاریخ کی طرح وسیع اور طویل ہوتا ہے۔ سفرنامے کا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا، بلکہ سفر کے دوران جو بھی منظر، جو بھی کیفیت یا جو بھی واردات یا واقعہ گزر رہا ہے سفرنامہ لکھنے والا اسے قلم بند کرتا جاتا ہے۔ سفرنامے میں بغیر

کسی موضوعاتی مرکزیت کے شہروں کا جغرافیہ سمجھانے، مناظر قدرت کی ایک ایک تفصیل گنوانے اور تہذیب وتمدن اور انسانوں کی تمام اہم اور غیر اہم خصوصیات پر روشنی ڈالنے پر ہی سارا زور صرف کر دیا جاتا ہے جس کے سبب سفرنامہ محض خارجی عناصر کا ایک مرقع بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس ایک رپورتاژ (اگر وہ سفر پر ہی ہے) میں مقامات کے محل وقوع اور مناظر قدرت کے بیان کا عنصر محض ضمنی طور پر آتا ہے اس میں سب سے زیادہ زور صرف مقصد پر ہی دیا جاتا ہے جس کے لئے یہ سفر کیا گیا ہے۔ رپورتاژ کے مصنف کی شخصیت چونکہ ہر جگہ موجود رہتی ہے اس لئے اس کے ذاتی تاثرات اور احساسات کا زیادہ غلبہ ہونے کی وجہ سے رپورتاژ خارجی اور داخلی کیفیات کا خوبصورت مرقع بن جاتا ہے۔ افسانہ میں چھوٹے اور غیر اہم واقعات جو محض جزئیات کی حیثیت رکھتے ہیں افسانہ کو نقطۂ عروج تک کامیابی کے ساتھ لے جانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اسی طرح رپورتاژ میں بھی اسے کامیابی کے ساتھ آگے بڑھانے کے لئے تاک جھانک کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے اور یہ جزئیات اصل موضوع کو دباتی نہیں بلکہ اس کو سہارا اور تاثر ہی بخشتی ہیں۔ موضوع کی مرکزیت برقرار رکھتے ہوئے دوسری جزئیات کا محض ضمنی بیان رپورتاژ کی خوبی ہے جس میں کسی تاریخی تسلسل وغیرہ کی ضرورت نہیں۔ تاریخی تسلسل کے نہ ہونے کی وجہ سے فطری طور پر رپورتاژ میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے، جسے بعض اوقات رپورتاژ کے لئے ایک اہم شرط سمجھ لیا جاتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ رپورتاژ کے لئے اختصار کی شرط ضروری نہیں کیونکہ یہ ممکن ہے کہ رپورتاژ جس مخصوص واقعہ پر لکھا جا رہا ہو اس میں کافی وسعت ہو۔ اس لئے اس کا بیان طویل بھی ہو سکتا ہے۔

افسانہ میں جس طرح طویل مختصر افسانہ کا چلن ہے اسی طرح رپورتاژ بھی طویل مختصر ہو سکتا ہے۔

رپورتاژ کا موضوع سماجی اور اجتماعی مسائل سے متعلق ہونا ضروری ہے۔ وہ حادثات، واقعات اور حالات جو پورے سماج پر اثر انداز ہو سکتے ہوں، رپورتاژ کا موضوع بننے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان اجتماعی مسائل پر رپورتاژ لکھنے والے کا انفرادی نقطۂ نظر کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو کچھ اس نے لکھا ہے وہ اس کی ذات تک ہی محدود نہیں رہنا چاہئے، بلکہ اسے سماجی اور اجتماعی ورثہ ہونا چاہئے۔ یہاں تک کہ جب ادیب خود پر گزرے ہوئے واقعات کو رپورتاژ کا موضوع بناتا ہے تو اس کے اثرات بھی اجتماعی زندگی پر پڑتے ہیں اور وہ اجتماعی زندگی کے ہی واقعات معلوم ہونے لگتے ہیں۔

> ''چاہے وہ منظم تحریک کی صورت کی جگہ انفرادی شعور کا کارنامہ ہو جو پھیلی ہوئی شکل میں عمومیت کا درجہ رکھتا ہو یا کسی مجمع میں ایسے مسائل یا ادبی نکات پر گفتگو ہوئی ہو جس کے سننے اور سمجھنے کے لئے کافی لوگ جمع ہو گئے ہوں اور دیکھنے والے نے فضا کی کش مکش کا مطالعہ ایک خاص نظر سے کیا ہو تب ہی رپورتاژ کامیابی کے ساتھ لکھا جا سکتا ہے۔''

اردو میں اجتماعی شعور کے حامل رپورتاژوں کے بڑے اچھے نمونے موجود ہیں۔ کرشن چندر کے دونوں رپورتاژ پودے، صبح ہوتی ہے، ابراہیم جلیس کا دو ملک ایک کہانی اور فکر تونسوی کا چھٹا دریا، مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ان سب میں اجتماعی مسائل کی پیش کش کی گئی ہے اس کے برعکس جیولیس فیوچک کا مشہور رپورتاژ ''پھانسی کے سائے میں'' Report from Gallows ابراہیم جلیس کا جیل کے دن جیل کی راتیں اور الکزنڈر روائزبرگ کا ملزم (Accused) ہر سہ مصنفین پر جیل میں گزرے ہوئے واقعات کی داستان سناتے ہیں، لیکن ان میں انفرادیت کے دریچے سے جو عوامی مسائل اور سماجی و

اجتماعی مصائب جھانک رہے ہیں، وہ اپنی جگہ خود اس قدر دل سوز اور اثر انگیز ہیں کہ ان کا پڑھنے والا انھیں اپنا ہی دکھڑا سمجھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ہر اچھے اور کامیاب رپورتاژ کی یہی خوبی ہونی چاہئے۔

رپورتاژ چونکہ اس واقعہ پر لکھا جاتا ہے جو لکھنے والے کی نظروں سے گزرا ہے اس لئے اس کا تعلق زمانہ حال سے ہوتا ہے۔ ماضی کے واقعات یا تاریخی کتابوں سے ماخوذ داستانوں کو رپورتاژ کا موضوع نہیں بنایا جاسکتا۔

صنف رپورتاژ ایک ہمہ گیر اور جامع صنف ہے۔ اس کے موضوعات کا دائرہ محدود نہیں ہے۔ جس قدر وسیع زندگی اور جامع ہے اسی قدر رپورتاژ کے موضوعات کا دامن پھیلا ہوا ہے۔ بہر کیف رپورتاژ کے موضوعات براہ راست انسانی زندگی میں ہونے والے مختلف نوعیت کے واقعات اور انسان کی ہمہ اقسام کی سرگرمیوں سے ہی مستعار لئے جاتے ہیں۔

رپورتاژ جن موضوعات پر لکھے جاتے رہے ہیں ان میں سے اکثر کسی نہ کسی ہنگامی نوعیت کے حامل رہے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اکثر رپورتاژ کا تاثر وقتی ہوتا ہے۔ چندان خاص اور غیر معمولی موضوعات کی نشاندہی کرنا بے جا نہ ہوگا جو عام طور پر رپورتاژ کے مقصد کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں۔ یا اب تک جو اس مقصد کے لئے استعمال کئے جاتے رہے ہیں۔

(۱) جنگ

جنگ کے مختلف نوعیت کے واقعات، اس کی غیر معمولی کیفیات اور انسانی زندگی پر اس کے دوررس اثرات کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لکھنے والے کو محاذ جنگ پر موجود رہ کر سارے واقعات کو بغور اور دردمندی کے ساتھ مشاہدہ کرنا ضروری ہے ایک اچھا

رپورتاژ نگار محض جنگ کی تصاویر ہی پیش نہیں کرے گا بلکہ اس کی ہولناکی، تخریبی عمل، پرسکون اور پرامن زندگی کا خاتمہ، انسانی جذبوں کی بے دردہلاکت، ایثار وقربانی کی بے مثل تصاویر، تباہی و بربادی کے عبرتناک مناظر، فوجوں کے طور طریق، ان کا غیر یقینی مستقبل، طرز رہائش، جفاکشی، جدوجہد، وطن کے لئے مر مٹنے کا بے لوث جذبہ، فوجی مورچوں کا محل وقوع۔ غرض ایک ایک قابل ذکر واقعہ کو وہ انتہائی جذبات انگیز اور پراثر انداز میں لکھے گا اور اس کا دل انسانی ہمدردی اور مستقبل کی خوش آئند زندگی سے لبریز ہوگا۔ علاوہ اس کے جنگ کے اثرات جو عام زندگی اور معاشرہ پر مرتب ہوتے ہیں ان کو بھی رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ جنگ نے کس طور پر ضروریات زندگی کی اشیاء اور اقتصادی ڈھانچہ کو متاثر کیا ہے جس کی وجہ سے عام انسانی زندگی مفلوج ہوکر رہ گئی ہے غریبی اور مفلسی کے ناک سر اٹھانے لگے ہیں۔ ان پر قابو پانے کے لئے کیا کیا طریقے بروئے کار لائے جارہے ہیں۔ جنگ سے فائدہ اٹھاکر کس طرح چند افراد کالا بازاری اور منافع خوری کی غیر اخلاقی و مجرمانہ حرکات میں ملوث ہیں۔ ان سب پہلوؤں پر کڑی نظر رکھنا از بس ضروری ہے تبھی ایک رپورتاژ کامیابی کے ساتھ لکھا جاسکتا ہے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں میں جنگ کے موضوع پر کتابیں لکھی گئی ہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ان پر رپورتاژ کی صنف کا اطلاق نہیں ہوتا بلکہ انھیں ناول یا سفرنامہ وغیرہ کا نام دے دیا جاتا ہے۔ حالانکہ ان میں جو خصوصیات ہیں ان کی بنا پر انھیں رپورتاژ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مشہور جرمن صحافی لیوپولڈ ویس جو بعد میں مسلمان ہوئے اور محمد اسد نام اختیار کیا انھوں نے اپنی انگریزی کتاب The Road to Mecca کے ایک طویل باب میں جنگ کے حالات لکھے ہیں۔ وہ مسلمان ہونے کے بعد سنوسی تحریک کا جائزہ لینے کے لئے محاذ جنگ پر جاتے ہیں۔ بے شمار تکالیف اور مصائب کا سامنا کرتے ہیں لیکن کامل طور جنگ

کی نوعیت، اس کے محل وقوع کو سمجھتے ہیں۔ان کی یہ کتاب اگرچہ ایک سفرنامہ ہے لیکن اس کا یہ باب جنگ کے موضوع پر ایک بہترین اور مکمل رپورتاژ ہے۔ فرانسیسی ادیب دیوامیل (Dehumal B. 1894) نے ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم کے بعد دو کتابیں لکھیں جن میں زخمیوں کے حالات، جن کا اس نے جنگ کے دوران ڈاکٹر کی حیثیت سے خود مشاہدہ کیا تھا، بڑے پُر اثر انداز میں بیان کیے ہیں۔ شہیدوں کی زندگی Lavie De Malty اور تہذیب La Civilization جنگ کے خونی مناظر کے متعلق فرانسیسی زبان میں بہترین کتابیں خیال کی جاتی ہیں.......... جب وہ ان لوگوں کا ذکر کرتا ہے جو زخمی ہوئے یا جنگ میں کام آئے تو اس ضمن میں وہ تہذیب کے مستقبل کی نسبت سے بھی اشارے کر جاتا ہے۔ اس کا دل انسانی ہمدردی سے بھرپور ہے۔ان خصوصیات کی موجودگی میں کوئی وجہ نہیں کہ ان کو رپورتاژ نہ سمجھا جائے۔ بہرکیف جنگ کی ہولناکیوں کے مختلف واقعات ایک رپورتاژ کا موضوع بن سکتے ہیں اور بڑی خوبی سے انھیں پیش کیا جا سکتا ہے۔

(۲) بلوے اور فسادات

جنگ کے علاوہ مقامی نوعیت کے لڑائی جھگڑے اور ہنگامی واقعات کو بھی رپورتاژ کا موضوع بنایا جا سکتا ہے خصوصیت سے جب تقسیم کے نتیجے میں ہندوستان اور پاکستان دو علیحدہ ریاستیں وجود میں آئیں تو دونوں جگہ فرقہ وارانہ فسادات پھوٹ پڑے۔ بے اندازہ جانی اور مالی نقصان ہوا، ظلم وستم، بربریت اور بہیمیت کے وہ نظارے دیکھنے میں آئے جن کی مثال ملنا مشکل ہے —— اس کے ساتھ ہی تبادلہ آبادی اور مہاجرین کی آبادکاری جیسے سنگین مسائل سے دونوں ملکوں کو سامنا کرنا پڑا۔ ان پر جہاں دونوں کے ادیبوں اور شاعروں نے بے شمار افسانے، ناول اور نظمیں لکھیں وہاں ایک خاصی تعداد میں اچھے رپورتاژ لکھے گئے۔ فکر تونسوی کا چھٹا دریا لاہور کے فرقہ وارانہ فسادات اور ریلیف کیمپوں

کی کس مپرسی کی سچی تصاویر پیش کرتا ہے۔ جمنا داس اختر نے بھی لاہور کے فسادات پر ایک رپورتاژ "اور خدا دیکھتا رہا" لکھا۔ شاید احمد دہلوی نے دہلی کے فسادات پر "دلی کی بپتا" اور تاجور سامری نے لائل پور کے فسادات اور تبادلۂ آبادی کے موضوع پر "جب بندھن ٹوٹے" لکھے۔ ان کے علاوہ کسی بھی معمولی یا غیر معمولی نوعیت کے فسادات، بلووں، آپسی جھگڑوں، آزادی کی جدوجہد، باغیانہ سرگرمیوں، سیاسی تحریکوں، اقتصادی اور معاشی بحران کی وجہ سے پھیلی ہوئی افراتفری اور ان کے لئے عوامی لڑائیوں وغیرہ پر رپورتاژ لکھے جاسکتے ہیں۔

(۳) حادثات

ان اجتماعی نوعیت کے مسائل کے علاوہ چند اہم اور غیر معمولی انفرادی حادثات پر بھی رپورتاژ لکھے جاسکتے ہیں۔ کسی بھیانک ایکسی ڈنٹ جس کے نتیجے میں کافی جانیں ضائع ہوگئی ہوں یا مالی نقصان ہوا ہو، کسی مقبول و معروف شخصیت کی موت اور اس کے نتیجے میں ساری قوم ماتم گسار ہوگئی ہو۔ اس کی موت کی آہ وزاری اور ان کی اضطراری کیفیات کو رپورتاژ میں بڑی خوبی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ مقصد یہ کہ کسی بھی نوعیت کا حادثہ رپورتاژ کا موضوع بن سکتا ہے۔ مثلاً مجاز کی موت جس افسوس ناک حالات میں ہوئی اس پر زہرہ جمال نے ایک تاثر ۵/دسمبر کی ایک رات، سپرد قلم کیا۔

(۴) قحط

بنگال کے قحط پر افسانے اور نظمیں وغیرہ لکھی گئی ہیں۔ قحط اور دوسرے حادثات کی طرح کئی مسائل لے کر آتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ لوگ بھوک کی شدت سے تڑپ کر جان دے دیتے ہیں، بلکہ پیٹ کی آگ بجھانے کے لئے ہر وہ عمل کر گزرتے ہیں جو اخلاقی اعتبار سے مذموم ہوتا ہے۔ مرد اپنی عورت اور بچوں کا سودا کرنے اور عورتیں اپنی عصمت و آبرو کی بولی

لگانے میں بھی دریغ نہیں کرتیں۔ دوسری طرف سماج دشمن عناصر ایسے وقتوں میں نہ صرف کالابازاری اور منافع خوری کی مجرمانہ حرکات کرتے ہیں بلکہ مجبوروں اور لاچاروں کی کمزوری اور بدنصیبی سے ناجائز فائدہ اٹھا کر اخلاق سوز اعمال کے مرتکب بھی ہوتے ہیں۔ یہ باتیں کسی خیالی دنیا کی نہیں ہیں بلکہ بنگال کے تاریخی قحط کے سبب یہ سب باتیں وہاں کے باشندوں کو پیش آئی تھیں۔ چنانچہ ان واقعات پر افسانے اور نظمیں لکھی گئیں۔ اردو میں تو نہیں البتہ ہندی میں بنگال کے قحط پر کچھ رپورتاژ بھی لکھے گئے ہیں۔

(۵) ادبی وتہذیبی جلسے اور تقاریب

بیسویں صدی کی اجتماعی زندگی نے عوامی اداروں کو جنم دیا۔ ان میں مشترکہ اور اجتماعی نظریات اور مسائل کو پیش کیا جاتا اور ان پر غور کیا جاتا ہے۔ ادبی جلسے، کنونشن، کانفرنسیں یا تہذیبی اور کلچرل پروگرام اور شو، اس اجتماعی نظریے کی دین ہیں۔ ان سب کے علاوہ گھریلو تقریبیں شادی، بیاہ، سالگرہ اور قومی تقریبیں جشن یوم آزادی، یوم جمہوریہ وغیرہ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ تہذیبی اور ادبی جلسوں، کانفرنسوں اور تقاریب پر اردو میں سب سے زیادہ رپورتاژ لکھے گئے ہیں۔ مثلاً انجمن ترقی پسند مصنفین کی مختلف کانفرنسوں پر سجاد ظہیر نے یادیں، کرشن چندر نے پودے صبح ہوتی ہے، عادل رشید نے خزاں کے پھول، عصمت چغتائی نے بمبئی سے بھوپال تک، عبداللہ ملک نے مستقبل ہمارا ہے، اور صفیہ اختر نے ایک ہنگامہ وغیرہ چند اچھے رپورتاژ لکھے۔ اسی طرح امن کانفرنسوں پر سجاد ظہیر، سری نواس لاہوتی، رضیہ سجاد ظہیر، پرکاش پنڈت اور آفاق احمد نے چند رپورتاژ لکھے۔ کل ہند صوبائی نوعیت کے مشاعروں پر تو ہر وقت بے شمار رپورتاژ لکھے جاتے رہے ہیں اور اب بھی لکھے جاتے ہیں۔ اردو میں ان موضوعات پر کثرت سے رپورتاژ لکھے جانے کی وجہ سے اکثر رپورتاژ کی صنف کو انھیں تک مخصوص کر دیا جاتا ہے۔ حالانکہ رپورتاژ زندگی کے اور

بھی بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ رپورتاژ کو ادبی جلسوں، کانفرنسوں یا مشاعروں کی روئیدادوں تک ہی مخصوص کر دینے سے اس صنف کے مفہوم میں محدودیت پیدا ہو جانے کا خدشہ ہے۔ اس لئے اس بات کو سمجھ لینا چاہئے کہ رپورتاژ کسی ادبی جلسہ یا مشاعرہ کی افسانوی زبان میں روئیداد پیش کر دینے کو نہیں کہتے، بلکہ جس طرح افسانہ اور ناول میں زندگی کے بے شمار واقعات کو موضوع بنایا جاتا ہے اسی طرح زندگی کا کوئی بھی سچا اور غیر معمولی واقعہ رپورتاژ کا موضوع بن سکتا ہے۔

(٦) سیر و سیاحت

دوران سفر کا بیان دراصل سفر نامے سے مخصوص ہوتا ہے لیکن موجودہ دور کے ادیبوں نے اس جدید سفر نامے میں ادبیت، افسانویت، گہرے جذبات اور تاثرات، مسائل پر صحت مندانہ نقطۂ نظر اور افادی گرفت اور موضوع میں وحدت داخل کر کے اسے رپورتاژ کا ہی درجہ دے دیا ہے۔

سفر کے دوران چھوٹے چھوٹے واقعات، مختلف مقامات کی تہذیبی اور سماجی سرگرمیوں اور مسافر کی مختلف النوع تفریحات اور مشغولیات کا ادبی موثر اور رنگین اظہار رپورتاژ کا موضوع بننے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے۔ شرط بس اتنی ہے کہ موضوع کی اکائی کا پورا خیال رکھا جائے ورنہ سفر نامہ اور رپورتاژ میں تمیز کرنا مشکل ہو جائے گا۔ موضوع کی اکائی اسی وقت برقرار رکھی جا سکتی ہے جب کہ سفر کے مقصد اور غرض و غایت کو مرکزی حیثیت دی جائے اور دیگر ضمنی مصروفیات اور مشغولیات کو ثانوی کیونکہ موضوع کی اکائی ہی دراصل سفر نامہ اور رپورتاژ کے راستے علیحدہ علیحدہ کرتی ہے۔ اردو میں سیر و سیاحت کے موضوع پر سپید اور سرخ ستارے کے درمیان (ابراہیم جلیس)، سرخ زمین اور پانچ ستارے (خواجہ احمد عباس)، الف لیلہ کے دیس میں (ظفر پیامی)، سفر ایران کے تاثرات

(خواجہ احمد فاروقی)، یادوں کے چمن (کلیم اللہ)، ایک نامکمل سفر (سلطانہ حیات)، کلاتگ اور کنول (اصغر بٹ)، پاکستان میں چند روز (طٰہٰ انصاری) کتابوں کی تلاش میں (ڈاکٹر گیان چند)، تو ابھی رہگذر میں ہیں (قدرت اللہ شہاب) اور ہیگ سے آگے (کنول نین پرواز)، یہ لکھنوئے (سالک لکھنوی)، کچھ دن المانیہ میں (صالحہ عابد حسین)، بر سبیل لندن (محمود نظامی)، سیوٹا سے لندن تک (صمد)، بادلوں کی رہ گزر (محمود عزیز)، میرا ایران کا سفر (ڈاکٹر تارا چند، انگریزی سے ترجمہ) اور دہلی سے جنیوا تک (ودیا شنکر، انگریزی سے ترجمہ) چند اچھے مختصر رپورتاژ ہیں جو وقتاً فوقتاً اردو کے مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔

(۷) متفرقات

ان تمام اہم اور غیر معمولی واقعات کے علاوہ بھی بیسیوں چھوٹے چھوٹے واقعات پر رپورتاژ لکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً مذہبی تہواروں اور ان کی تقاریب، میلوں ٹھیلوں، نمائش، پکنک، کھیل تماشوں، چھوٹی چھوٹی ادبی اور شعر و شاعری کی محفلوں، گلی کوچوں اور سڑکوں پر آئے دن پیش آنے والے مختلف حادثات وغیرہ، بہرکیف زندگی کے کسی بھی واقعہ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جا سکتا ہے لیکن سب میں کچھ ایسا انداز اختیار کیا جائے اور کچھ ایسا نقطۂ نظر پیش کیا جائے جو زندگی کے محدود یا انفرادی دائرے سے نکل کر اجتماعی اور سماجی زندگی پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت بھی رکھتا ہو اور اس سے کوئی صحت مند اور افادی مقصد بھی نکلتا ہو۔

الغرض رپورتاژ کے موضوعات کا دائرہ دوسری اصناف ادب کی طرح کافی وسیع اور متنوع ہے اور یہ تمام موضوعات انسانی زندگی کے بیچ ہی سے منتخب کئے جاتے ہیں جن کی بنیاد صداقت صرف صداقت پر ہوتی ہے ان کے افراد حقیقی ہوتے ہیں اور خود مصنف ان میں سے ایک اہم فرد ہوتا ہے۔

تمثیل نگاری کیا ہے

منظر اعظمی

اب سوال یہ ہے کہ تمثیل نگاری جسے انگریزی میں Allegory کہتے ہیں کیا ہے؟ اس کی صحیح تعریف کیا ہے اور اس کی حدود و قیود کیا ہیں؟

''تمثیل'' کا لفظ دراصل یونانی علم بلاغت کی اصطلاح سے ماخوذ ہے۔ Allegory دو یانانی لفظوں Allos اور Agorevein مل کر Allogory بناتے ہیں۔

Allos معنی دوسرے کے اور Agorevein معنی بولنا۔ یعنی جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند کے:

> ''تمثیل کے کردار دراصل کسی دوسرے کردار کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان سے وہ مراد نہیں ہے جو ظاہراً نظر آتا ہے بلکہ ان کے نیچے موج تہ نشین کی طرح کچھ اور معنی چھپے رہتے ہیں۔''

اسی لئے مولوی عبدالحق نے اسے ''کسی موضوع کا بیان دوسرے مضمون کے پردے میں'' کہا ہے۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینکا میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> ''تمثیل نگاری علامات اور اشارات کے ذریعہ ظاہراً مفہوم کے علاوہ ایک مزید اور گہرے معنی کی طرف بالارادہ ترسیل کا نام ہے۔ اس طرح تمثیل نگاری کو اپنے مختلف تلازموں کے ساتھ ایک وسیع استعارہ کہا جاسکتا ہے۔ تمثیل دیومالائی اور اخلاقی کہانیوں سے کہیں زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہوتی ہے۔ جہاں مشابہت معقول ہو وہاں تمثیل

تخلیقی ہوتی ہے۔ تمثیل کا خصوصی اطلاق ادب پر ہوتا ہے، خواہ وہ مذہبی ہو یا غیر مذہبی۔"

انسائیکلوپیڈیا آف ریلجین اینڈ ایتھکس از جیمس ہیسٹنگز جلد اول میں تمثیل نگاری کے معنی یہ لکھے ہیں:

"بنیادی طور پر اس کے معنی استعاروں کا تسلسل ہے۔ اس طرح ہم سمجھتے ہیں کہ تمثیل کا تصور محدود وسعت رکھتا ہے جیسا کہ علم بلاغت میں بیان ہوا — اور جیسا کہ ایک عام ادبی کام کی تشریح کے لئے استعمال ہوا ہے۔ اس لئے کہ قدیم علم بلاغت اور اساطیری تشریحات میں قریبی تعلق ہے۔ یہ اصطلاح ان وسیع معنوں میں کسی طرح استعمال نہیں ہوئی جس میں آج اسے استعمال کرتے ہیں۔ جیسے کہ مثال کے طور پر آج تمثیلی استعارے کا لفظ فن میں داخل ہو گیا ہے۔ اس کے برعکس ہم کو یہ ذہن میں رکھنا چاہئے کہ یہ نمائندگی کی ایک قسم ہے۔"

آگے چل کر جیمس ہیسٹنگز نے ہورلیس اور گوئٹے کی تخلیقات کی بنیاد پر یہ اصول مستنبط کیا ہے کہ:

"تمثیلی تشریحات میں ایک اضافی تصور ہوتا ہے نہ کی مطلق تصور۔"

انسائیکلوپیڈیا آف پوئٹری اینڈ پولٹکس میں تمثیل نگاری کی یہ تعریف ملتی ہے:

"ادب کی ایک صنعت کے لئے یہ اصطلاح استعمال کی جاتی ہے جو نتیجہ کے طور پر تنقید کے طریقے کو جنم دیتی ہے۔ تمثیل واقعہ لکھنے کا ایک اسلوب ہے۔ کیونکہ تمثیل کے لئے کوئی بیانیہ بنیاد ضرور ہونی

چاہیے۔ جب کسی قصے کے واقعات ظاہری طور پر یا لگاتار کسی
دوسرے مماثل تصور یا ڈھانچہ کی طرف مسلسل نمایاں طور پر اشارہ
کریں تو ہم اسے تمثیل کہتے ہیں، چاہے وہ تاریخی واقعات ہوں،
اخلاقی ہوں یا فلسفیانہ ہوں، یا مظہر قدرت کی صورت میں ہوں۔
فرضی کہانیاں اور فرضی قصے ایسی قسمیں ہیں جو تمثیل سے نزدیکی
اشتراک رکھتی ہیں اور اس کے لئے استعمال میں لائی جاتی ہیں۔"

Oxford Illustrated Dictionary میں بھی تمثیل کے معنی کسی حکایتی
بیان کا دوسرے معنی خیز طور پر مشابہ اور مرصع کہانی کی شکل میں بیان ہونا درج ہے۔ The
Columbia Encyclopaedia میں تمثیل نگاری کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"ادب میں تمثیل نگاری کسی علامتی حکایت کو کہتے ہیں جو اس گہری
معنویت کے پردے کا کام دیتی ہے جو ظاہری معنی کہ تہ میں پوشیدہ
ہوتی ہے۔ کسی تمثیل کے کردار عموماً کوئی انفرادی شخصیت کے حامل
نہیں ہوتے، بلکہ اخلاقی اوصاف اور دوسرے موجودات کی تجسیم
ہوتے ہیں۔ تمثیل نگاری کا پیرابیل فیبل اور استعارے سے بہت
قریبی تعلق ہوتا ہے، لیکن یہ پیچیدگی اور طوالت میں بڑی حد تک ان
سے مختلف ہوتی ہے۔"

کولرج تمثیل نگاری کو تصویری زبان میں موجود تصورات کی ترجمانی کہتا ہے۔
ڈاکٹر سید حامد حسین کے خیال میں وہ ایک ایسا طویل استعارہ ہے جو اپنے اندر ایک کہانی کا
پھیلاؤ رکھتا ہے۔ دراصل رمزیہ تمثیل نگاری ایک ایسی تحریر ہے جو معنوی اعتبار سے کم از کم دو
بالکل متوازی سطحیں رکھتی ہے۔ ایک بالائی سطح جو افسانوی ہو اور دوسری زیریں جو کسی

مخصوص سلسلۂ خیال سے بنتی ہو اور ان دونوں سطحوں میں ایک ایسا گہرا معنوی ربط ہو کہ بالائی سطح کے نشیب و فراز دراصل زیریں سطح پر موجود سلسلۂ خیال کے اتار چڑھاؤ پر منحصر ہوں اور اس طرح مجرد تصور کو ایک موزوں افسانوی پیکر فراہم کرنے میں معاون ہوں۔ اس طرح رمزیہ (تمثیل نگاری) ایک قسم کی علامتی تحریر ہے جس میں کردار و واقعات اور ان سے مرتب ہونے والا انجام اپنے انفرادی اور مجموعی عمل سے کسی اور تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ سارے ارکان گو اپنی افسانوی ترتیب (setting) میں بظاہر آزاد معلوم ہوں، مگر دراصل معنوی طور پر وہ پوری طرح دوسرے تصورات کے پابند ہوتے ہیں۔ رمزیہ بہر حال ایک عام اسلوبِ بیان سے یہ فرق رکھتا ہے کہ اس میں شامل الگ الگ علامات بجائے جداگانہ نوعیت کے متفرق تصورات کی نشاندہی کرنے کے ایک ہی نوعیت کے سلسلۂ خیال سے ہم رشتہ ہوتی ہیں۔ اس طرح کرداروں اور واقعات کی وضاحت کرنے والی تصنیفات بجائے پراگندہ علامت نگاری کے ایک منظم استعاریت کی مالک ہوتی ہیں۔ کیسل انسائیکلو پیڈیا میں تمثیل نگاری کی یہ تعریف درج ہے:

> ''جب کسی کہانی یا پیکر میں لغوی معنی سے الگ ایک یا کئی مفہوم ان معنوں کے متوازی یا زائد یا ان سے واضح طور پر الگ موجود ہوں تو وہ تمثیل ہے۔ یہ ہیئت ادبی یا صورتی دونوں ہو سکتی ہیں۔''

ببلیو تھیکا ایلیفا کے انگلش ایڈیشن میں الیگری (تمثیل نگاری) کو Allos اور Agoreuein کا مرکب لفظ بتایا گیا ہے اور اسے Inversions سے تعبیر کیا گیا ہے۔

ایڈورڈ فلپ کا کہنا ہے کہ:

> ''تمثیل نگاری ایک صنعت ہے جسے ان ورشن (Inversion) کہا جاتا ہے اور جو لفظوں میں کچھ ہوتی ہے اور جملوں یا معنی میں کچھ۔''

ڈاکٹر گیان چند کہتے ہیں:

''اردو میں تمثیل کی یہ تعریف مشہور ہے کہ اس میں غیر مرئی کو مرئی بنا کر یعنی مجسم کر کے پیش کیا جاتا ہے لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ چیمبرس انسائیکلوپیڈیا میں صراحت کر دی گئی ہے کہ تمثیل غیر مرئی کی تجسیم تک محدود نہیں۔ کلیلہ ودمنہ میں گیدڑ، شیر اور بیلوں کے پردے میں بادشاہ، وزیر اور امرائے دربار کی تمثیل پیش کی گئی ہے اور یہ ہستیاں غیر مرئی نہیں۔ ایسی بھی مثالیں ملتی ہیں کہ ذی روح کو غیر ذی روح کے بھیس میں پیش کیا ہے۔ افلاطون نے "Phaedrus" میں روح کی تمثیل ایک رتھ سے کی ہے جس میں دو گھوڑے جتے ہیں۔ ایک کالا اور دوسرا اسفید۔''

آگے چل کر مزید کہتے ہیں کہ:

''غرض اہم یہ نہیں ہے کہ غیر مرئی کو مرئی سے تمثیل دی گئی یا انسان کو حیوان سے، بلکہ تمثیل کی شناخت کا واحد اصول یہ ہے کہ اس کے اشخاص قصہ سے مراد کچھ اور ہوتا ہے۔''

ڈاکٹر سلام سندیلوی کے خیال میں تمثیل کی—

''پہلی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں غیر مرئی خیال کو مرئی شے اور غیر ناطق کو ناطق تصور کر لیا جاتا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ ایسی چیزوں کا ذکر ایک افسانوی انداز میں کیا جاتا ہے۔ تیسری اہم خصوصیت رمزیہ کی (تمثیل نگاری) یہ ہے کہ اس افسانہ سے کوئی اخلاقی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔''

ڈاکٹر مسیح الزماں کے نزدیک—

''تمثیل ایک ایسی صنف سخن کو کہتے ہیں جس میں غیر مرئی (Abstract) اشیاء کو مرئی (Concrete) فرض کر کے ان کو متشکل کر کے پیش کرتے ہیں اور استعارہ در استعارہ کی صورت میں اس طرح جاری رکھتے ہیں کہ ان کے کرداروں سے ایک کہانی بن جائے اور کوئی اخلاقی نتیجہ بھی نکلے۔''

ڈاکٹر محمود الٰہی کہتے ہیں:

''جس طرح تشبیہ کے سہارے استعارے کی ایک فضا پیدا کی جاتی ہے اسی طرح تجسیم و تشخیص کے عمل میں ایک فنکار کو سلسلہ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی کا لحاظ کرنا پڑتا ہے۔''

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے خیال میں:

''تمثیل (Allegory) سے ایسا انداز تحریر مراد ہے جس میں مسلسل تشبیہات و استعارات سے کام لیا جاتا ہے اور اصل موضوع پر براہ راست بحث کرنے کے بجائے اسے تخیلی اور تصوراتی کرداروں کے ذریعے مسلسل کہانی یا واقعہ کی شکل میں بیان کیا جاتا ہے۔ تمثیل میں موضوع و مراد کا تعلق اگرچہ روزمرہ کے مسائل حیات اور انسان کے عقائد و تجربات سے ہوتا ہے لیکن اسے عموماً کسی روحانی یا اخلاقی مقصد کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔''

ان اقتباسات میں تمثیل نگاری کی جو تعریف کی گئی ہے ان سے درج ذیل نتائج نکلتے ہیں:

۱۔ تمثیل نگاری ایک صنعت ہے یا سی ایس لیوس کے کہنے کے مطابق ایک طرزِ اظہار ہے۔

۲۔ یہ سلسلہ در سلسلہ واقعات اور طویل استعارات کا مسلسل بیان ہوتا ہے۔ جس میں پیچیدگی اور گہری معنویت ہوتی ہے اور ایک بات کہہ کر دوسری مراد لی جاتی ہے۔

۳۔ اس میں مرئی کو غیر مرئی اور غیر مرئی کو مرئی کے بھیس میں پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی جذبات، اوصاف اور مجرد اشیاء کو مجسم کر کے واقعات میں تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی حیوانات کے ذریعے بھی انسانوں جیسے واقعات، خیالات اور تجربات کا بیان ہوتا ہے۔

۴۔ تمثیل محض تجسیم (Personification) نہیں ہے۔ اس کے واقعات دو سطحوں پر حرکت کرتے ہیں۔ بالائی سطح جو بیانیہ یا افسانوی نوعیت رکھتی ہے اور دوسری سطح جو کسی مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے اور ان دونوں سطحوں میں ایک ایسا گہرا معنوی ربط ہوتا ہے کہ زریں سطح پر موجود سلسلۂ خیال اتار چڑھاؤ کی مناسبت سے بالائی سطح پر بھی نشیب و فراز پیدا ہوتے رہتے ہیں۔

۵۔ اس میں ایک مرکزی خیال ہوتا ہے۔ جس کا مقصد زیادہ تر اخلاقی ہوتا ہے، قصہ یا بیان کے سارے کردار اور واقعات اسی کی متابعت میں بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔

۶۔ اس کے واقعات، کردار اور قصے کی دونوں سطحوں میں بظاہر ابہام ہوتا ہے مگر ایک معنی خیز مشابہت، اشارہ یا قرینہ بھی پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی قصے کے آخر میں وضاحت بھی کر دی جاتی ہے۔

۷۔ اس کے کرداروں میں انفرادیت نہیں ہوتی بلکہ اجتماعیت ہوتی ہے اور سلسلہ مشابہت و مماثلت کی ایک ایک کڑی ایک مرکزی خیال سے بندھی ہوتی ہے۔

۸۔ اس کا ایک مقصد ہوتا ہے جو زیادہ تر اخلاق و نصیحت سے متعلق ہوتا ہے۔ تصوف کے پیچیدہ مسائل کی تفہیم کے لئے بھی اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔

۹۔ یہ کسی اسلوب سے بندھی ہوئی نہیں ہوتی۔ مسجع و مقفی اور عاری نثر کے علاوہ نظم کی صورت میں بھی بیان ہو سکتی ہے۔

۱۰۔ تمثیل بیک وقت متعدد پہلو اور دو سے زیادہ سطحیں بھی رکھتی ہے اور سیاست، مذہب، سماج، فلسفہ، اخلاق اور شعر و ادب تمام موضوعات کا احاطہ کر سکتی ہے۔ یعنی ایک ہی وقت میں ایک تمثیل علمی اور طنزیہ بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی اور سماجی بھی ہو سکتی ہے اور بسا اوقات اخلاق اور سماجی بھی پہلوؤں کو محیط ہوتی ہے

تمثیل نگاری کی شرائط

ایک مکمل یا اچھی تمثیل میں متذکرہ بالا ساری شرائط پائی جانی چاہئے۔ اگر ان میں کوئی ایک شرط کم یا ناقص ہو، تب بھی وہ تمثیل رہے گی بشرطیکہ وہ تمثیل کی اس بنیادی شرط کو پوری کرتی ہو کہ اس میں دو سطحیں ہوں۔ محض تجسیم تمثیل نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگوں کو غلط فہمی ہوئی ہے۔

تمثیل نگاری بیان و بدیع کی چیز ہے، موضوع و معنی کی نہیں۔ یہ ایک صنعت یا طرز اظہار ہے۔ اسے میر تقی میر کے الفاظ میں ''انداز'' یا مخصوص ڈھنگ یا روش کے معنی میں اسلوب بھی کہہ سکتے ہیں۔ طرز یا اسلوب کا یہ مفہوم جس میں ترصیع حشو، زوائد سے پاک کر کے الفاظ نکالنا یا مناعی اور نقش نگاری شامل ہو، تمثیل نگاری کے لئے صحیح نہیں ہے اس لئے کی تمثیل نگاری کے سلسلے میں اگر کہیں اس کو اسلوب بھی کہا گیا ہے تو اس سے صنعت کا ایک طریقہ مراد لیا گیا ہے۔

''انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس'' میں تمثیل کو ادب کی ایک صنعت کہا

گیا ہے۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں تمثیل کو وسیع استعارہ کا نام دیا گیا ہے جو بیان کی ایک صنعت ہے۔

انسائیکلو پیڈیا آف ریلیجین اینڈ ایتھکس میں بھی اسے بنیادی طور پر استعاروں کا تسلسل کہا گیا ہے۔ سی ایس لیوس ہر استعارے کو بنیادی طور پر تمثیل ہی کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ استعارے طویل ہوں یا مختصر، اسلوب نہیں ہوتے۔ اس لئے کہ اسلوب جسے انگریزی میں style کہا جاتا ہے، یونانی لفظ Stylus سے نکلا ہے، جو ہاتھی دانت، لکڑی یا کسی دھات سے بنا ہوا ایک نوکیلا اوزار ہوتا تھا اور جس سے موم کی تختیوں پر حروف و الفاظ یا نقوش کندہ کئے جاتے تھے۔

''امتدادِ زمانہ سے وہ آلہ جس سے نقش بٹھا دیا جاتا تھا، خود ان نقوش، جملوں یا عبارت کا مفہوم ادا کرنے لگا اور ایک لفظ جو ابتداً میکانکی تھا رفتہ رفتہ ذہنی یا تصوراتی بن گیا۔ یہ نقوش یا تو اجاگر ہوتے تھے یا دھندلے اور ناہموار جنھیں بعد کو stylus کے دوسرے کند حصے سے سدھارا جاتا تھا۔ ادب میں یہی کاٹ چھانٹ، دماغ سوزی اور باریک بینی ہے، جو ادیب کی ذات کی پرکھ بن جاتی ہے۔''

اس طرح اسلوب، تراش خراش اور ہموار کرنے اور عربی کے سبک اور طرز کے معنی میں سانچے میں ڈھالنے اور لباس فاخرہ استعمال کرنے، بیل بوٹے بنانے اور زردوزی کے مفہوم میں استعمال ہوتا ہے۔ تمثیل میں ترصیع کاری کا اسلوب ضرور استعمال کیا گیا اور مسجع و مقفی نثر استعمال کر کے اسے رنگین بھی بنا دیا گیا۔ جیسے ''حدائق العشاق'' اور اس کا اردو ترجمہ گلزارِ سرور یا نیرنگ خیال یا سب رس۔ لیکن اس کے باوجود تمثیل کو اسی اسلوب یا کسی خاص اسلوب سے مخصوص نہیں سمجھا جا سکتا۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ:

''تمثیل نگاری ایک صنف نہیں، یہ مختلف نظم و نثر مثلاً مثنوی، نثری افسانہ، انشائیہ، ڈرامہ وغیرہ میں ہوسکتی ہے۔ اسلوب کہنا بھی ٹھیک نہیں کیونکہ یہ ''سب رس'' اور ''گلزار سرور'' کے مرصع اور مسجع طرزِ نگارش میں بھی ملتی ہے اور شرر اور راشد الخیری کے سلیس انشا میں بھی اسلوب در اسلوب نہیں ہوسکتا۔ اسلوب کا تعلق ہیئت اور الفاظ سے ہے، جب کہ تمثیل خالص معنوی فن ہے۔''

ڈاکٹر محمود الٰہی کے نزدیک بھی:

''تمثیل ایک صنفِ سخن سے زیادہ ایک اندازِ بیان اور ایک ذریعۂ اظہار ہے۔ اس کا رشتہ بیان و بدیع سے قریب ہے موضوع سے نہیں۔''

اس لئے تمثیل کو اگر کوئی اسلوب کہتا ہے تو وہ استعاروں کے اس مخصوص استعمال ہی کو اسلوب کہتا ہے، وہ اسلوب مراد نہیں لیتا جو ادبی دنیا میں عموماً مستعمل ہے۔ یہ طویل استعارات کا مسلسل بیان ہوتا ہے اور یا سی ایس لیوس کے الفاظ میں یہ صورت ہوتی ہے کہ:

''جیوں جیوں اندرونی کش مکش زیادہ اہم ہوتی جاتی ہے یہ ناگزیر ہوجاتا ہے کہ یہ استعارے وسیع ہوتے جائیں اور ان میں ارتباط پیدا ہوجائے اور بالآخر یہ ایک جامع و کامل تمثیلی نظم کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔''

اردو میں جیسے ''قصۂ حسن و دل'' جس میں اندرونی کش مکش اور سلسلۂ خیال کے ساتھ ساتھ استعارے بھی وسیع ہوتے جاتے ہیں، ان میں ایک ارتباط ہوتا ہے اور وہ مرکزی خیال سے منسلک بھی رہتے ہیں۔

تمثیل نگاری میں عموماً مرئی کو غیر مرئی اور غیر مرئی کو مرئی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً 'پدماوت' میں قصے کے سارے کردار مرئی ہیں، مگر ان سے عموماً غیر مرئی چیزیں مراد لی گئی ہیں یعنی چتوڑ انسانی جسم ہے اور راجہ روح، سنگھل دیپ دل ہے اور پدم نورالوہیت۔ طوطا مرشد، راگھو برہمن شیطان اور علاء الدین مایا ہے۔ لیکن زیادہ تر تمثیلوں میں مجرد اشیاء اوصاف یا جذبات ہی کو مجسم اور مرئی بنا کر پیش کیا گیا ہے اور اس سے مجاز مراد لیا گیا ہے۔ مثلاً فارسی کی ''دستور عشاق'' اور 'حدائق العشاق'' اردو کی ''سب رس'' اور ''گلزار سرور'' اور ''نیرنگ خیال'' وغیرہ۔ پدماوت میں حقیقت اور مجاز دونوں مراد ہو سکتے ہیں۔ عطار کی منطق الطیر بھی مرئی کہہ کر غیر مرئی اور مجاز مراد لینے کی ایک مثال ہے۔ بعض شکلوں میں جانوروں سے انسان مراد لئے گئے ہیں اور گیدڑ اور شیر سے وزیر اور بادشاہ سمجھا گیا ہے۔ ''ایک گدھے کی سرگزشت'' میں کرشن چندر کا گدھا ایک زمانہ ساز لیڈر کے روپ میں پیش ہوا ہے، لیکن اس کردار کے علاوہ اس میں اور کوئی تمثیلی کردار نہیں ہے۔ اسی طرح اگر ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لینے کا انداز نہ ہو تو محض غیر انسانی اور غیر مرئی مخلوقات کا گویا ہونا جانوروں کا مکالمہ کرنا یا جذبات و اوصاف کا محض گفتگو اور بحث کرنا تمثیل نہیں ہے۔ مثلاً جانوروں کی کہانیاں یا آزاد اور حالی کے یہاں صفات و اوصاف کا گویا ہونا یا اقبال کے یہاں مکھی اور مکڑی، عقاب اور چیونٹی اور گائے بکری کے مکالمے تمثیل نہیں ہیں۔

جیسا کہ اس سے پہلے ذکر ہوا محض تجسیم تمثیل نہیں ہے۔ اس لئے کہ تمثیل میں واقعات و کردار دونوں متوازی سطحوں پر حرکت کرتے ہیں اور زیریں سطح جو کسی مرکزی یا مخصوص سلسلۂ خیال سے متعلق ہوتی ہے، بالائی سطح پر بھی اسی مناسبت سے اثر انداز ہوتی رہتی ہے، اور اس طرح تمثیل کی دو سطحیں آخر تک باقی رہتی ہیں۔ یہاں تک کہ ان کی وضاحت کر دی جاتی ہے یا وہ انجام کو پہنچ جاتی ہیں۔ مثلاً ''دستورِ عشاق'' اور ''حدائق

العشاق'' وغیرہ۔ لیکن اگر نظم یا نثر کے کسی قصے یا مضمون میں دو سطحیں واضح نہیں ہیں اور سلسلہ مشابہت ومماثلت کی ایک ایک کڑی کسی مرکزی خیال سے بندھی ہوئی نہیں ہے تو وہ تمثیل نہیں ہوگی۔ سرور جہاں آبادی کی نظمیں شیون عروس، اجڑی ہوئی دلہن، امید اور طفلی وغیرہ محض تجسیم ہیں۔ انداز خطیبانہ ہے۔ فنی اور اصطلاحی اعتبار سے یہ تمثیل نہیں ہیں، یہ جزوی یا ناقص تمثیلیں ہیں۔ یہی حال میرؔ کی مثنوی اژدرنامہ کا ہے۔ اس میں ایک اژدہا برسر جنگ، چھپکلی، سانپ، بچھو، مینڈک اور چوہے کی پوری فوج کو نگل جاتا ہے۔ بجا کہ میرؔ اپنے آپ کو اژدہا اور دوسرے ہمعصر شعراء کو حشرات الارض سمجھتے ہیں اور ان کی مشترکہ کوششیں بھی ان کے آگے اژدھے کی ایک خوراک کے مانند ہیں لیکن اس میں سلسلۂ مشابہت ومماثلت کی کوئی کڑی بھی واضح نہیں ہے اور یہ نہ کوئی معنوی خصوصیت ہی رکھتی ہے۔ آخر کون شاعر چھپکلی ہے اور کس بنیاد پر ہے اور کس مشترک خصوصیت کے سبب ہے، اس میں کون کس کا استعارہ ہے، واضح نہیں ہے، سوائے اژدہا کے۔

اس کے علاوہ تمثیل کے ضمن میں ایک تمثیلی فضا کی بھی ضرورت ہوتی ہے جس کے نہ ہونے کے سبب بہت سی تمثیلوں میں بھی نقص رہ جاتا ہے۔ تصور کی موزوں تجسیم ہی تمثیل نگاری کی تشکیل کی بنیادی کڑی ہے اور بقول ڈاکٹر سید حامد حسین:

> ''اگر رمزیہ نگار (تمثیل نگار) اپنے تصورات کو مناسب خدوخال دینے اور موزوں کیفیات سے آراستہ کرنے سے قاصر ہے تو وہ اپنے فن کی تیسری ضرورت کو بھی خاطر خواہ پورا کرنے میں ناکام رہ سکتا ہے۔ یہ تیسری ضرورت اس افسانوی ترتیب سے متعلق ہے جو رمزیہ نگار اپنے متشکل تصورات کی مدد سے تیار کرتا ہے۔ اس ترتیب کے لئے اس کو دوسری ضمنی تفصیلات کو بھی واضح کرنے کی ضرورت پڑتی

ہے اور یہاں بھی اس کو اپنے بنیادی تصور کی ضروریات کا خیال رکھنا
پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ جس فضا کی تعمیر کرتا ہے اور واقعات کی جس طرح
تنظیم کرتا ہے وہ اس کے خیال کے عین مطابق ہونا ضروری ہے۔"

اس نقطۂ نظر سے اژدر نامہ محض ایک ناقص تمثیل رہ جاتی ہے تمثیل نہیں۔ اسی طرح سودآ کے ایک قصیدے کی تشبیب میں خوشی کا متشکل ہونا بھی ہے۔ خوشی محض ایک دلہن یا ایک خوبصورت عورت ہے، اس کے کچھ اور معنی نہیں ہیں، اسی لئے یہ اس معنی میں تمثیل نہیں ہے، جس میں 'سب رس'، 'گلزار سرور' یا 'نیرنگ خیال' کے بیشتر مضامین میں یہ ناقص تمثیل کی مثال ہے۔

ڈاکٹر سید حامد حسین نے تمثیل نگاری کے سلسلے میں صحیح اصول مستنبط کیا ہے کہ:

"رمزیہ (تمثیل نگاری) ایک قسم کی علامتی تحریر ہے جس میں کردار،
واقعات اور ان سے مرتب ہونے والا انجام اپنے انفرادی اور مجموعی
عمل سے کسی تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔"

اس کے علاوہ محض ایک کردار متشکل ہو جانے سے جو اپنے سیاق وسباق کے اعتبار سے کسی مرکزی خیال سے متعلق نہیں ہے اور محض انفرادی علامت کی حیثیت رکھتا ہے، تمثیل نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ تمثیل میں متعدد اور مختلف کردار انفرادی ہونے کے باوجود اجتماعی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اس کی بھی وہی حیثیت ہے جو کرشن چندر کے ایک گدھے کی ہے۔

Oxford Illustrated Dictionary میں صاف لکھا ہوا ہے کہ:

"تمثیل کسی موضوع کا حکایتی بیان کسی دوسرے معنی خیز طور پر مشابہ
اور مرصع کہانی کی شکل میں ہوتا ہے۔"

یہ الگ بحث ہے کہ تمثیل کے لئے کہانی کی شکل ہونا ضروری ہے کہ نہیں لیکن اس پر سبھی کا اتفاق ہے کہ اس کی دو سطحیں ہونا ضروری ہے۔ C.S. Levis اس نقوشِ ثانی میں نقشِ اول کی جھلک کا مشاہدہ کرتا ہے۔

انسائیکلوپیڈیا آف ریلیجن اینڈ ایتھکس میں اسی چیز کو ''نمائندگی کی ایک قسم'' کہہ کر زور دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں کے خیال میں:

> ''رمزیہ (تمثیل نگاری) انگریزی میں ایک ایسی صنفِ سخن یا صنعت کو کہتے ہیں جس میں غیر مرئی اشیاء کو مرئی فرض کر کے ان کو متشکل کر کے پیش کرتے ہیں اور استعارہ در استعارہ کی صورت میں اس طرح جاری رکھتے ہیں کہ ان کے کرداروں سے ایک کہانی بن جائے اور اخلاقی نتیجہ بھی نکلے۔''

اگر چہ یہ قول پورے طور پر قابلِ استناد نہیں ہے، اس کے بہت سے حصے بحث طلب ہیں لیکن استعارہ در استعارہ کی صورت کو ڈاکٹر صاحب ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس طرح یہ بات طے ہو جاتی ہے کہ تمثیل نگاری کی بنیادی شرط اس کا دو سطحی ہونا اور اس میں طوالت اور پیچیدگی اور اس کا استعارہ در استعارہ ہونا بھی ہے۔ اگر کوئی تمثیل بنیادی شرائط کو پورا نہیں کرتی تو وہ تمثیل نہیں ہے۔

تمثیل کا مقصد اور اس کی خصوصیات

تمثیل میں ایک مرکزی خیال کا ہونا بھی ضروری ہوتا ہے جس کی متابعت میں قصے یا بیان کے سارے کردار بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ یہ خیال فلسفیانہ یا اخلاقی بھی ہو سکتا ہے، سیاسی اور ادبی بھی۔ زیادہ تر تمثیلیں چونکہ اخلاقی نقطۂ نظر کی حامل ہیں، اس لئے تمثیل کے لئے اخلاقی ہونا فرض کر لیا گیا ہے، حالانکہ یہ ضروری نہیں۔

تمثیل نگاری کا مقصد دراصل ان خیالات، جذبات اور تصورات کی ترسیل ہے جو راست اور سیدھے طریقے سے ذہن نشین نہیں کیے جا سکتے، اور یا اگر ہو بھی جائیں تو ان کا وہ اثر ذہن وقلب پر نہیں ہوتا جو تمثیل سے ممکن ہے۔ علاوہ ازیں پردہ پوشی بھی تمثیل میں پیش نظر رہتی ہے۔ موضوع کوئی بھی ہو، اس ڈھنگ سے پیش کیے جانے پر وہ مصنف کو بہت سے پیش آمدہ خطرات سے محفوظ رکھ سکتی ہے۔ اس کے علاوہ تمثیل کا دلچسپ بیانیہ اور حکایتی انداز اس کی دل نشینی کو بھی بڑھا دیتا ہے اور وہ چیزیں جو عام حالات میں حلق کے نیچے نہ اترتیں، تمثیل کے رنگین اور دلکش غلافوں میں لپیٹ کر دل و دماغ کے تاریک گوشوں کو بھی روشن کر دیتے ہیں۔ بقول سی۔ ایس۔ لیوس:

> ''یہ کہنا مغالطہ آمیز ہوگا کہ اس داخلی کائنات کو پیش کرنے کا کوئی اور اچھا طریقہ ہے، اور یہ کہ ہم نے ناول یا ڈرامہ کی شکل میں اس طریقہ کو دریافت کرلیا ہے۔ کسی اخلاقی مقصد کے لئے مطالعہ باطن یا مشاہدہ نفس، کردار کی نقاب کشائی نہیں کر سکتا۔''

مذہبی معاملات اور تصوف کے دقیق مسائل کو جاذبِ توجہ، دل کش اور آسان بنانے کے لئے تمثیل سے بڑھ کر کوئی بہتر ذریعۂ اظہار ملنا مشکل تھا۔ علاوہ ازیں داخلی کش مکش اور پیچیدہ جذبات و کیفیات کے اظہار کے لئے بھی تمثیل و استعارہ کے بغیر چارہ نہ تھا۔ ڈاکٹر گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ:

> ''بیشتر تمثیلی تحریریں مجرد تصورات و اوصاف کی تجسیم کرتی ہیں۔ چوں کہ ذہن انسانی کو مجرد تصورات بالخصوص اخلاقی تصورات کو گرفت کرنا مرغوب نہیں، اس لئے انھیں مجسم کر کے افسانوی رنگ میں پیش کیا گیا تا کہ قارئین دلچسپی سے پڑھ سکیں۔''

اس کے علاوہ داخلی کش مکش کی ایک منزل وہ بھی ہوتی ہے جب بقول جارج وہیلے:

''کوئی قابلِ اطمینان وراست ذریعۂ اظہار نہیں ہوتا تو اس کش مکش کو سمجھنے اور بیان کرنے کی ایک شدید و تیز خواہش لازماً پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح کا وقفہ بہت مختصر ہوتا ہے اور جب تک یہ ختم نہ ہو تمثیل ہی نفسیاتی اظہار کا واحد علامتی ذریعہ بنی رہے گی۔''

(ماخوذ از اردو میں تمثیل نگاری)

اردو کی ادبی صحافت

اکرم وارث *

ذرائع ترسیل میں ریڈیو، ٹی۔وی، انٹرنیٹ بھی آتے ہیں لیکن صحافت ترسیلی دنیا کا اہم شعبہ رہا ہے۔ اس کے ذریعہ ہم تک صرف خبریں ہی نہیں پہنچتیں بلکہ اس سے رائے عامہ ہموار کرنے اور دوسروں کو متاثر کرنے کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ ترسیل میں زبان کا اہم رول ہے۔ زبان اظہار خیال کا ایک ذریعہ ہے جس میں ادبی اور غیر ادبی دونوں طرح کی تحریریں شامل ہیں۔ غیر ادبی زبان کے زمرے میں عام طور سے اخبارات آتے ہیں کیونکہ اخباروں میں زبان کا ادبی معیار ملحوظ نہیں ہوتا۔

ادب اور صحافت میں فرق ہے۔ ادبی نگارشات میں کوئی بھی ادیب اپنے خیالات، نظریات یا احساسات کو پیش کرتا ہے جبکہ صحافت میں ایک صحافی اپنے آس پاس رونما ہونے والے واقعات کی ترجمانی کرتا ہے۔ ادب میں وقت کی کوئی قید نہیں اس کے برعکس صحافت میں صحافی کو ہمیشہ وقت کے ساتھ چلنا ہوتا ہے۔ آج جو واقعہ رونما ہوا ہے صحافت میں کل تک اس کی کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی جبکہ ادب میں کسی بھی زمانے کا واقعہ کسی بھی زمانے میں بیان ہو سکتا ہے۔ ادب اور صحافت کے فرق کو اور بہتر طور پر جاننے کے لئے یہ اقتباس دیکھیں:

> ''بحیثیت مجموعی ادب کسی زمانے کے خارجی حالات و واقعات کی بہ نسبت اس زمانے کے میلانات و رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ چنانچہ ایک تاریخی جائزہ ایک ادب پارے سے اس حد تک مختلف

---

* شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

ہے کہ جہاں مقدم الذکر کا دائرہ عمل واقعات کی ترتیب وتدوین تک محدود ہے وہاں ادب ان احساسات وجذبات کی ترجمانی کرتا ہے جو ایک خاص زمانے کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اور جن کے باعث اجتماعی ملکی شعور ایک حد تک مرتب ہوتا ہے ادب اور تاریخ کی ہر حد فاصل کچھ اور سمٹ کر ادب اور صحافت کی حد فاصل کا درجہ حاصل کر لیتی ہے اور یوں کہ جہاں تاریخی جائزے کا میدان کافی وسیع ہوتا ہے اور ایک خاص دور کے واقعات کو زیر بحث لاتا ہے وہاں صحافت کی تنگ و دوسمٹ کر ان ہنگامی واقعات تک محدود ہوتی ہے جو ایک وسیع تر تاریخی جائزے میں غالباً کم اہمیت رکھتے ہیں تاریخی جائزے اور ہنگامی صحافت کا یہ بنیادی فرق صحافت اور ادب کی خلیج کو کچھ اور کشادہ کر دیتا ہے اور یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ادب کی حیثیت مستقل ہے اور صحافت کی حیثیت محض ہنگامی۔ لیکن ادب اور صحافت کا فرق مواد اور موضوع تک محدود نہیں دراصل اس کا نمایاں فرق وہ طریق اظہار ہے جو ادب کو ادب اور صحافت کو صحافت کا درجہ عطا کرتا ہے۔"

(اردو ادب میں مزاح، ڈاکٹر وزیر آغا، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۳۰۹۔ ۳۱۰)

ادبی صحافت کو سمجھنے سے قبل یہ جاننا بے حد ضروری ہے کہ صحافت کیا ہے۔ صحافت کے لغوی معنی نامہ نگار کے ہیں۔ صحیفہ کا مطلب ہے "رسالہ یا کتاب"۔ صحیفہ ایسے شائع شدہ مواد کو بھی کہتے ہیں جس کا مقصد معاشرے کو معلومات فراہم کرانا ہو اور جو مقررہ وقفوں پر شائع ہوتا ہے۔ لفظ صحیفہ انگریزی لفظ Journal کے مترادف ہے۔ صحافت میں عام طور

سے عوام کے خیال کی ترجمانی کی جاتی ہے، عوامی زندگی کے تقاضوں کو پورا کیا جاتا ہے یہ ایک باعزت اور ذمہ دارانہ پیشہ ہے۔ آزادی اور غیر جانبداری اس کے بنیادی اوصاف ہیں۔ جب تک صحافی میں اخلاقی جرأت نہیں ہوگی وہ اپنے پیشے سے انصاف نہیں کر سکتا۔ یہ پیشہ انتہا درجے کی سنجیدگی چاہتا ہے وہی معاشرہ ترقی کی راہوں پر گامزن ہو سکتا ہے جس میں صحافت ہر طرح کی پابندیوں اور قدغنوں سے آزاد ہو۔ رائے عامہ کی تشکیل، عوام کی ترجمانی، قومی شعور کی بیداری، معلومات کا ذریعہ، حکومت اور عوام میں رابطہ، حکمرانوں کے غلط طرز عمل کا احتساب، یہ سب صحافت کے اوصاف ہیں جس کا اعتراف عوام کو بھی ہے اور حکومت کو بھی۔ صحافت کو ریاست کے چوتھے ستون کا درجہ حاصل ہے۔ دنیا کے بیشتر ممالک میں حکومتیں صحافت کے زیر اثر رہتی ہیں خاص کر ان ممالک میں جہاں جمہوری نظام قائم ہے۔ میتھو آرنلڈ صحافت کو عجلت میں لکھا گیا ادب کہتا ہے۔ جامع اردو انسائیکلوپیڈیا میں صحافت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

> ''صحافت ایک فن بھی ہے اور پیشہ بھی ہے جس کے ذریعہ واقعات اور آراء کی ترسیل کا کام لیا جاتا ہے اور ان آراء اور واقعات کو ایک مخصوص اور جامع انداز میں عام تعلیم یافتہ لوگوں تک پہنچایا جاتا ہے مگر ہندوستان کے آخری گورنر جنرل راجگوپال اچاری کے خیال میں صحافت ایک آرٹ ہے...... جہاں تک عصری صحافت بالخصوص ہندوستان کے عصری صحافت کا تعلق ہے اس کا رجحان پیشہ ہی کی جانب ہے اور اس میں آرٹ کے عناصر کم پائے جاتے ہیں۔''

(جامع اردو انسائیکلوپیڈیا، جلد ۸، فنون لطیفہ، ص ۱۷۹، NCPUL)

Webster Dictionary میں لفظ Journalism کی تشریح کچھ اس طرح

ملتی ہے:

"The collection and editing of current interest of presentation through the media of news papers, news reals, radio and television. The editorial and business management of news paper's magazine or other engaged in the collection and disemination of news and academic study concerned with the collection and study of news or the editorial or the business management of news media."

(Webster Dictionary, Vol. II, p.1221)

ادب عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لفظی معنی میں اختلاف ہے۔ بعض لوگوں نے اسے تعلیم و تربیت کے معنی میں استعمال کیا ہے، تو بعض کے نزدیک یہ حسن تعامل یعنی بہترین معاملہ ہے۔ آج تک ادب کی کوئی مستند تعریف متعین نہیں کی گئی۔ ادبی صحافت سے مراد مجلاتی صحافت ہے مجلّہ بفتح المیم عربی لفظ ہے جس کے معنی رسالہ، جریدہ اور میگزین کے ہیں۔ اخبار اور مجلّہ میں فرق یہ ہے کہ اخبار خبروں سے بھرا ہوتا ہے جبکہ مجلّہ علمی، ادبی، سیاسی، سماجی، تہذیبی، سائنسی اور دیگر مضامین کا مجموعہ ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اخبار روزانہ کی خبروں پر مشتمل ہوتا ہے جبکہ مجلّہ کے مضامین دستاویز اور تاریخ کا حصہ بن جاتے ہیں۔ رسالوں کا مقررہ وقت پر شائع ہونا، مضامین کا معیاری ہونا، مدیر کا باصلاحیت ہونا اور اس کا ادبی مذاق نکھرا ہوا ہونا مجلاتی صحافت کی بنیادی شرط ہے۔ صحافت (خاص طور پر اخباری) میں عام طور سے عارضی موضوعات زیر بحث لائے جاتے ہیں۔ یہ موضوعات وقتی اور ہنگامی نوعیت کے ہوتے ہیں اس کے برعکس ادب میں مستقل اور دائمی قدروں کو موضوع گفتگو بنایا

جاتا ہے۔ایک صحافی کے لئے ضروری ہے کہ وہ زندگی کے ہنگامی موضوعات کو غیر جانبداری کے ساتھ بیان کرے۔ اسے اپنا ردعمل اور نجی فیصلہ شامل کرنے کا اختیار نہیں یہ فیصلہ وہ قارئین پر چھوڑ دیتا ہے جبکہ ادب میں اس طرح کی کوئی قید نہیں۔ شاعر اور ادیب زندگی کے مختلف شعبوں میں جس چیز کو اپنی تخلیق کا موضوع بنائے گا اس میں وہ اپنی رائے اور نجی محسوسات کو شامل کرنے کا حق رکھتا ہے۔ادب میں حقیقت کو داخلی اور تخلیقی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے جب کہ صحافت میں حقیقت کو واقعاتی سطح پر بیان کیا جاتا ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ ایک ادیب اپنے کسی ادب پارے کی تخلیق میں کبھی کبھی اپنی پوری زندگی لگا دیتا ہے۔

ہندوستان میں اردو کی ادبی صحافت نے ہر دور میں مختلف رنگ اختیار کیا۔ سیاسی اور سماجی صورتحال کا بھی اثر مجلّوں کی نگارشات میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ رسائل شعر و ادب کا نبض پیما ہوتے ہیں یہ اپنے عہد کے ادب کو متاثر بھی کرتے ہیں اور اس سے متاثر بھی ہوتے ہیں۔ رسالوں میں شائع تخلیقات سے ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے کا ادب کون سی کروٹ لے رہا ہے اور نئے تخلیق کاروں کی تازہ نسل کس طرف گامزن ہے۔ زبان کی توسیع اور اس کا تحفظ ، نئے ادب کی ترویج اور نئے قلم کاروں کی تربیت رسالے ہی کرتے ہیں۔ حال کے ساتھ ساتھ ماضی کی ادبی ولسانی صورت حال اور رجحانات سے آگہی رسائل ہی سے حاصل ہوتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ معاصر ادبی صورت حال سے واقفیت کا سب سے بہتر ذریعہ رسائل ہی ہیں۔ معاصر ادبی صورت حال سے مراد صرف افسانہ، نظم، غزل اور تنقیدی مضامین نہیں بلکہ عصری دنیا کے سیاسی اور سماجی مسائل بھی ادب کا سروکار ہو سکتے ہیں اور ان سے متعلق تخلیقات ادبی رسالوں میں جگہ پا سکتی ہیں۔

ہندوستان میں ادبی صحافت کی تاریخ تقریباً دو سو سال پرانی ہے۔ یہاں رسائل کا سلسلہ ۱۷۸۵ء سے انگریزی مجلّہ ایشیاٹک مسلینی اینڈ بنگال رجسٹر سے شروع ہوا جسے

گورڈن اور ے نے شروع کیا تھا۔ اس مجلے سے قبل جو اخبارات شائع ہوتے تھے وہ عام طور سے ہفت روزہ یا سہ روزہ ہوا کرتے تھے اور ان میں بیشتر خبریں سیاسی نوعیت کی ہوا کرتی تھیں۔ ۱۸۳۷ء میں اردو کو سرکاری زبان کا درجہ دیا گیا۔ شمالی ہند میں مرزاپور سے پہلا اردو ماہنامہ ''خیر خواہ ہند'' کے نام سے ۱۸۳۷ء میں جاری ہوا۔ ۱۲ صفحات پر مشتمل اس ماہنامے کے ایڈیٹر پادری آر۔ سی۔ ماتھر تھے۔ اردو کی ادبی صحافت کا نقطۂ آغاز ''تہذیب الاخلاق'' ہے۔ سرسید نے یہ رسالہ ۲۴ر دسمبر ۱۸۷۰ء کو غازی پور سے جاری کیا۔ اصلاحی نوعیت کے اس رسالے کو جاری کرنے کے پیچھے سرسید کا مقصد ہندوستان کی عوام خاص طور پر مسلمانوں کو تہذیب یافتہ بنانا تھا۔ انگلستان میں قیام کے دوران سرسید کو جن رسالوں نے متاثر کیا وہ Spectator اور Tetlar تھے۔ ہندوستان واپسی پر سرسید نے رسالہ تہذیب الاخلاق مذکورہ دونوں رسالوں کے طرز پر جاری کیا۔ تہذیب الاخلاق کے بعد جن رسالوں پر نگاہ ٹھہرتی ہے ان میں دل گداز، مخزن، زمانہ، اردوئے معلی، ہمایوں، نگار، ادبی دنیا، نیرنگ خیال، سہیل، ساقی، ادب لطیف، نیا ادب، سیپ، سویرا، نیا دور، شاہ راہ، صبا، گفتگو، شاعر، آج کل، نقوش، افکار، شب خون، تحریک، سوغات، آہنگ، کتاب، اردو دنیا، ایوان اردو، شعر و حکمت، زبان و ادب، ذہن جدید، قابل ذکر ہیں۔

ادبی صحافت کا سب سے بڑا کام نئی نسل کو معیاری پلیٹ فارم مہیا کرانا ہے۔ چونکہ رسالے کا معیار برقرار رکھنے اور وقت پر شائع کرنے کی تمام ذمہ داری مدیر کی ہوتی ہے اس لئے اس کام کو بخوبی انجام دینے کے لئے مدیر کا باصلاحیت ہونا ضروری ہے۔ اسے ادب کی تمام اصناف سے کماحقہٗ واقف ہونا چاہئے تبھی وہ نئے لکھنے والوں کی مناسب تربیت کرسکتا ہے اور ان کی تحریر میں ادبی پختگی اور استحکام پیدا کرسکتا ہے۔ بعض رسالوں کے مدیران نے یہ کام بخوبی انجام دیا ہے۔ ان میں شمس الرحمٰن فاروقی، محمود ایاز، ظ۔ انصاری،

صلاح الدین احمد، زبیر رضوی، ساجد رشید، خورشید اکرم کا نام لائق ذکر ہے۔ اردو کی ادبی صحافت ابتدا سے ہی مسائل سے دوچار رہی ہے۔ چونکہ رسالے کو مقررہ وقت پر شائع کرنے کی تمام ذمہ داری مدیر کی ہوتی ہے اس لئے تمام مسائل سے بالواسطہ مدیر کو ہی نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ ادبی رسائل کے مدیر کو بیک وقت دو طرح کی مشکلوں کا سامنا ہوتا ہے۔ ایک طرف تو اسے رسالے میں شائع ہونے والی تخلیقات کا معیار برقرار رکھنا ہے، دوسری طرف رسالے کو مقررہ وقت پر شائع کرنا ہے۔ ادیبوں اور شاعروں کو خط لکھنے ہیں، تخلیقات یکجا کرنی ہیں، تخلیقی ادب کے علاوہ عوامی دلچسپی کی تحریریں بھی چھاپنی ہیں تاکہ رسالے کی اشاعت بڑھ سکے۔ اس کے علاوہ کتابت اور طباعت کی اپنی دشواریاں ہیں۔ ان تمام مراحل سے گزر کر رسالہ جب منظر عام پر آتا ہے تو مدیر کو اس بات کا ڈر لگا رہتا ہے کہ جو مضامین رسالے میں شائع ہوئے ہیں ان پر قاری کا ردعمل کیا ہوگا۔ مدیر کا یہ فرض ہے کہ قارئین کے تاثرات کو رسالے میں شائع کرے کیونکہ اس طرح کے مباحث سے ادبی حلقوں میں مضمون اور مضمون نگار دونوں شہرت حاصل کرتے ہیں اور رسالے کا معیار بلند ہوتا ہے۔ ان سب کے باوجود ایک بات یہ بھی یاد رکھنی چاہئے کہ محض ادب کی خدمت اور ذوق کی تسکین کے لئے نکالے جانے والے اردو رسائل اب نہیں پنپ سکتے۔ کاروباری نقطۂ نظر بہر حال اختیار کرنا ہوگا۔ دیگر صنعتوں کی طرح صحافت کو بھی فروغ دینے کی کوشش کرنی ہوگی تب ہی اردو صحافت (خاص کر ادبی صحافت) کو فروغ حاصل ہوگا۔ ورنہ حالت مزید بدتر ہو جائے گی۔ آج اردو رسائل کے سامنے ایک اہم سوال یہ بھی ہے کہ کس طرح کی تخلیقات قارئین کے سامنے پیش کی جائیں۔ آج نہ تو پریم چند، عصمت، منٹو، کرشن چندر اور قرۃ العین جیسے فنکار موجود ہیں اور نہ ہی سرسید، حالی، شبلی اور ڈپٹی نذیر احمد جیسے اصلاحی نوعیت کے مضامین لکھنے والی شخصیات ہیں۔ اس لئے آج کے عہد میں یہ سوال بھی اہم ہے کہ تخلیق

کار کیسا ہے اور اس کی تخلیق کا اثر سماج پر کیا پڑتا ہے۔ ماضی کے تمام بڑے فنکار اور ادیب اپنے اپنے عہد میں سیاسی، سماجی اور تاریخی حالات سے کہیں نہ کہیں متاثر ضرور تھے اور اس کا اثر ان کی تخلیقات میں بھی ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کو سماج کا آئینہ کہا گیا۔ ادبی رسائل کے توسط سے لوگوں نے عصمت، منٹو، پریم چند اور کرشن چندر کو پہچانا۔ یہی رسالے بڑے تخلیق کاروں کی شناخت کا ذریعہ تھے اس لئے زمانہ خواہ کتنی بھی ترقی کر جائے ادبی رسالوں کی افادیت بہر حال برقرار رہے گی اور ان کی اشاعت کا جواز قائم رہے گا۔

رسالوں سے قطع نظر ترقی پسند تحریک سے قبل برصغیر میں ادبی صحافت کے زمرے میں رسالوں کے ساتھ ساتھ اخبارات بھی آتے تھے خاص طور پر ہفتہ وار اخبار۔ کیونکہ بیسویں صدی کے اوائل میں بیشتر اخبارات ایسے بھی شائع ہوئے جن میں سیاسی اور سماجی خبروں کے ساتھ ساتھ ادبی تخلیقات بھی شائع ہوتی تھیں۔ اسی طرح اردو شعرا کے کلام اور ان کے حالات و مشاغل سے واقفیت بہم پہنچانے کے لئے ہندوستان کے مختلف شہروں سے گلدستے جاری کئے گئے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر تک ملک میں گلدستوں کی اچھی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی کے شروع کے ہفتہ وار اخباروں میں الہلال اور البلاغ کے بیشتر صفحات ادبی تحریروں سے بھرے ہوتے تھے۔ ان میں شائع شدہ بیشتر مضامین ادب میں قابل قدر تصور کئے جاتے ہیں۔ اسی طرح ۱۸۷۷ء میں سجاد حسین کی ادارت میں اودھ پنچ اخبار جاری ہوا جس سے اردو میں طنزیہ اور مزاحیہ ادب کو کافی فروغ ہوا۔ ان ہفتہ وار اخباروں اور گلدستوں نے اردو زبان و ادب کی ترقی میں جو نمایاں کردار ادا کیا ان کی اہمیت سے انکار نہیں۔

تذکرہ نگاری

ڈاکٹر رئیس احمد

تذکرہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی ذکر، یاد، یادداشت، بیان، یادگار، تاریخ واقعات، سرگزشت اور سوانح عمری وغیرہ کے آتے ہیں۔ لیکن عربی، فارسی اور اردو زبان میں اصطلاحاً اس لفظ کا استعمال ایک ایسی کتاب پر ہوتا ہے جس میں شعرا کے مختصراً حالات اور ان کا مختلف کلام بطور نمونہ درج کیا گیا ہو۔ سوانحی حالات کے تحت تذکرہ نگار شعرا کے نام اور تخلص، وطن اور جائے پیدائش و قیام، علمی و فنی استعداد، شاگردی و استادی کے سلسلے اور روابط، مزاج کی افتاد اور تصنیفی و تالیفی کارناموں کی نوعیت اور کلام کے معیار و مذاق کے متعلق ابتدائی قسم کی ضروری معلومات فراہم کرتا ہے۔ نمونۂ کلام کے ذیل میں عام طور پر متفرق غزلوں/متفرق اصناف سخن کے منتخب اشعار/بند پیش کئے جاتے ہیں۔ تذکروں میں عام طور پر متذکرہ شعرا کو حروف تہجی کی رعایت سے ایک متعین مقام پر جگہ ملتی ہے لیکن ترتیب کا یہ طرز/عمل تاریخ ادب کے مزاج سے قطعاً مناسبت نہیں رکھتا، ایک مورخ کی نظر میں تاریخی اور زمانی ترتیب کی اہمیت مقدم ہوتی ہے۔

شعرائے اردو کے تذکرے تاریخ ادب کا ایک جز بھی ہے اور اس کی بنیاد بھی۔ تذکروں نے بلا استثنا جملہ ادبی مورخین کے لئے بطور خاص ادبی تاریخ و تحقیق اور تلاش و جستجو کی ظلمتوں میں قندیل راہ کا کام کیا ہے۔ عہد حاضر میں بھی کوئی ادبی مورخ تذکراتی ادب/ماخذ کی جانب رجوع کئے بغیر اپنی تحقیق و تاریخ کے مکمل اور مستند ہونے کا دعویٰ ہرگز نہیں کرسکتا۔ تذکراتی ادب کا یہی وہ بنیادی کردار ہے جو ہر صاحب الرائے ادبی شخص کو ان کی

لازوال تاریخی، تنقیدی اور ادبی اہمیت کو تسلیم کرنے پر مجبور کرتا ہے۔

تذکرہ نگار کو بیاض نویس کی مجمل بیانی اور مورخ کی مفصل نگاری کے درمیان اعتدال و توازن کی نہایت مشکل ترین راہ اختیار کرنی پڑتی ہے اور اس مرحلے میں وہ وقت نظر اور قوت فیصلہ کی پے بہ پے آزمائشوں سے دوچار ہوتا ہے، چونکہ ایک طرف تو تذکرہ نگار کے لئے متذکرہ شعرا کی زندگی کے ان جملہ پہلوؤں کی عکاسی ناگزیر ہوتی ہے جن کا مطالعہ کئے بغیر متعلقہ/متذکرہ شاعر کی شخصیت کا ادراک ناممکن ہو، اور دوسری جانب ایسے جملہ واقعات کو نظر انداز کرنا ضروری ہوتا ہے جنھوں نے متعلقہ شاعر کی شخصیت اور فن کی تعمیر میں کوئی خاص/اہم کردار ادا نہیں کیا ہے۔

تذکراتی ادب ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم جزو ہے، تذکرہ نگاری بہ اعتبار فن ایک اعلیٰ و ارفع فن ہے، یہ نثری اصناف میں اپنا ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ بطور خاص اردو زبان و ادب کا مورخ تو ان سے استفادہ کئے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتا، بلاشبہ انھیں شعرائے اردو کے تذکروں کی بدولت ہمارے ادب میں سوانحی، تاریخی، تحقیقی اور تنقیدی شعور پیدا ہوا۔ پروفیسر شارب ردولوی کے بقول:

> ''بعض تنقید نگاروں کا خیال ہے کہ تذکرے بے کار ہیں لیکن نہ تو وہ فضول اور سوختنی ہیں اور نہ ہی تنقید کا بہت بڑا کارنامہ، ہمارے لئے ان کی ایک خاص تاریخی، ادبی اور تنقیدی اہمیت ہے جس کی بنا پر ان کا نظر انداز کر دینا ممکن نہیں۔''[1]

پروفیسر شارب ردولوی کی یہ رائے سو فیصد حقیقت پر مبنی ہے جس سے چنداں انکار ممکن نہیں۔ پروفیسر حنیف احمد نقوی کا یہ قول پروفیسر موصوف کی رائے کو مزید تقویت پہنچاتا ہے:

”کوئی باشعور اور دیدہ ور مورخ یہ جرأت نہیں کرسکتا کہ ماضی کے اس
عظیم ورثے کو پائے حقارت سے ٹھکرا کر گزر جائے۔“ ۲

شعرائے اردو کے تذکروں نے ایسے بے شمار فن کاروں کو بے نام ونشان ہونے سے بچالیا جن کے کارنامے یا تو کسی وجہ سے مدون نہ ہوسکے یا پھر مدون ہونے کے بعد ضائع ہوگئے۔ فن کاروں کے اس زمرے میں ایسے اساتذہ بھی شامل ہیں جنھوں نے انتہائی نازک مراحل میں کاروان شعروسخن کی قیادت کی ہے اور اپنی کوششوں سے ایک نئے عہد کو جنم دیا ہے۔ مثال کے طور پر مصطفیٰ خاں یک رنگ، خان آرزو اور مظہر جان جاناں جیسے اساتذۂ فن کی تخلیقات کا جس قدر سرمایہ آج موجود ہے وہ تذکروں ہی کے واسطے سے حاصل ہوا ہے۔ تذکرہ نویس حضرات نے شعرا کے تعارف میں اکثر حد درجہ اختصار سے کام لیا ہے، لیکن اس عام خامی کے باوجود یہ تذکرے شعراء کے حالات زندگی، سیرت وشخصیت اور تخلیقی کاوشوں کے متعلق حصول معلومات کا اہم ترین ذریعہ ہیں۔ بعض تذکروں میں ان کے مولفین نے زمانی ومکانی قرب سے پوری طرح فائدہ اٹھا کر ہم عصر شاعروں کے بارے میں ضروری معلومات کا وہ بیش قیمت سرمایہ فراہم کردیا ہے جو دیگر ذرائع سے حاصل نہیں ہوسکتا۔ اکثر تذکرہ نگار بذات خود بڑے شاعر ہیں۔ انھوں نے متذکرہ شعرا کے کلام کی جن خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا ہے یا بعض اوقات اشعار میں لفظی ترمیم وتفسیر کے متعلق جو مشورے دیئے ہیں ان کا مطالعہ خود ان کے رجحان طبع اور نظریۂ فن کو سمجھنے اور ان کی روشنی میں ان کے کلام کو زیادہ بہتر طور پر پرکھنے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔

تذکروں میں بعض دفعہ ایسی کتابوں کے حوالے اور اقتباسات بھی مل جاتے ہیں جو یقینی طور پر معدوم ہوچکی ہیں یا جن کی بازیابی کے امکانات تقریباً مفقود ہیں۔ اس قسم کے حوالے محققین ادب کو ایسی نایاب ومعدوم کتابوں کی تلاش وجستجو کی جانب متوجہ کرتے ہیں۔

مختلف العہد تذکروں کے تقابلی مطالعے سے زمانے کے ساتھ بدلتے ہوئے ادبی رجحانات، فن کی منزل بہ منزل ترقی اور زبان کے عہد بہ عہد ارتقا کی رفتار اور کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کسی شاعر کے کلام کو تاریخی اعتبار سے مرتب کرنے میں تذکروں سے خاص مدد ملتی ہے۔

بعض تذکرہ نگاروں نے اپنے حالات کافی تفصیل کے ساتھ لکھے ہیں۔ علاوہ ازیں دیگر شعرا کے ذیل میں ان کے قلم سے ضمناً ایسی باتیں نکل گئی ہیں جن سے ان کی سیرت و شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ اردو میں میر حسن اور مصحفی کے تذکرے اس لحاظ سے بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ پیش تر تذکروں میں تذکرہ نگار کے علاوہ دوسرے اہل الرائے اور صاحب نظر اساتذہ کے خیالات کا بھی علم ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر قاسم کے تذکرے میں جرأت کے کلام کے متعلق میر کی رائے اور گلشن بے خار میں میر کی شاعری کی نسبت مفتی صدرالدین خاں آزردہ کا قول، تذکرہ نویس حضرات نے مختلف شعرا کے انتخاب کلام کے تحت ان کی مشہور غزلوں کی زمین میں اپنی اور دوسرے شعرا کی غزلیں یا ان کے منتخب اشعار بھی بطور نمونہ پیش کر دیے ہیں۔ ایسی صورت میں ایک ہی طرح اور ایک ہی قافیے میں مختلف ارباب سخن کی طبع آزمائی کے نتائج کو سامنے رکھ کر ان کی پرواز خیال، رسائی ذہن، انداز نظر اور معیار فکر کے اختلاف کی وضاحت ہوئی ہے۔ متعدد تذکروں میں سیاسی خلفشار کے نتیجے میں شعرا کی آشفتہ حالی، نئی نئی پناہ گاہوں کی تلاش میں سرگردانی اور ترک وطن کے واقعات کا بھی جا بجا ذکر ملتا ہے۔ ایسے واقعات و بیانات، مختلف زمانوں کے سیاسی اور اقتصادی مسائل، تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کے مطالعے میں کافی حد تک ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اس زاویۂ نگاہ سے بھی بقول پروفیسر حنیف احمد نقوی:

''شعرائے اردو کے تذکروں کی ایک عمرانی اور تاریخی اہمیت ہے۔''[۳]

ذیل میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کی یہ ناقدانہ رائے بھی بڑی اہمیت کی

حامل ہے۔

''ہمارے شعرا کے تذکرے گو جدید اصول کے مطابق نہ لکھے گئے ہوں، تاہم ان میں بہت سی کام کی باتیں مل جاتی ہیں، جو ایک محقق اور ادیب کی نظروں میں جواہر ریزوں سے کم نہیں۔'' ۴

اردو زبان میں تنقید کی بنیاد تذکروں کے ذریعہ ہی پڑی، ان میں تنقید کے جو نمونے ملتے ہیں انھیں باقاعدہ تنقید تو نہیں کہا جاسکتا لیکن یہ اردو تنقید کا نقش اول ضرور ہیں۔ تذکرہ نگار سے شاعر کی مفصل سوانح، مکمل سیرت اور بھرپور تنقید کی توقع عبث ہے۔ تذکروں سے جو تنقیدی معیار مرتب ہوتے ہیں ان پر آج کے ادب کو پرکھنا ممکن نہیں اور نہ ہی تنقید کے جدید پیمانے قدیم ادب کو پرکھنے اور جانچنے کے کام آسکتے ہیں۔ بقول ابواللیث صدیقی:

''ہمیں تذکروں پر تنقیدی و تحقیقی قلم اٹھاتے وقت اس بات کو نظرانداز نہ کرنا چاہئے کہ وہ ایک ایسے عہد، ماحول اور ادبی فضا میں لکھے گئے ہیں جن میں نقد شعر و سخن فہمی کا معیار آج کے معیار سے بالکل مختلف تھا۔ اٹھارہویں صدی اور انیسویں صدی عیسوی کے مذاق ادب، طرز تنقید اور انداز تذکرہ نگاری کو بیسیوں صدی عیسوی کے نقطۂ نگاہ سے جانچنا کسی طرح مناسب نہیں۔'' ۵

کلیم الدین احمد کو تذکرہ نویس حضرات کے یہاں تنقیدی شعور کا فقدان نظر آتا ہے، تفصیل سے قطع نظر ان کی مشہور زمانہ کتاب 'اردو تنقید پر ایک نظر' کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

''تذکرہ نویسوں میں یہ قدرت نہیں کہ وہ واقعات کو اس طرح بیان

کریں کہ شاعری کی تصویر میں جان آجائے اور وہ بولنے لگے۔ ان
کی اہمیت تاریخی ہے، ادبی مطلق نہیں۔ شاعر کی ہستی گویا معلق فضا
میں آویزاں نظر آتی ہے۔ یہ تنقید محض سطحی ہے۔ اس کا تعلق زبان،
محاورہ اور عروض سے ہے۔ جہاں تک تنقید کا واسطہ ہے ان تذکروں
کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔'' [6]

کلیم الدین کی اس تنقیدی روش سے کوئی بھی ادیب یا ناقد متفق نہیں ہوسکتا۔
پروفیسر نورالحسن نقوی، کلیم الدین احمد کے مذکورہ بیان کی تردید میں یوں رقمطراز ہیں:

''کلیم الدین احمد تذکروں کو محض لفظی اور فضول عبارت آرائی کہتے
ہیں، سید عابد علی تذکروں کو ایسی اصطلاحات قرار دیتے ہیں جن
کے پیچھے ایک جہان معنی پوشیدہ ہے اور مختلف اصطلاحوں کو ایسے معنی
پہنائے ہیں جو کبھی تذکرہ نگار کے ذہن میں بھی نہ آئے ہوں گے،
گویا کلیم الدین احمد ایک انتہا پر ہیں تو یہ دوسری انتہا پر۔ وہ تذکروں
کی خوبیوں سے چشم پوشی کرتے ہیں تو یہ خامیوں سے۔ یہ تذکرے
نہ تو خامیوں سے یکسر پاک ہیں نہ سراسر بے کار۔ نقائص کے باوجود
ان کی ادبی، تاریخی اور تنقیدی اہمیت مسلم ہے۔'' [7]

آج تنقید میں ایک ہی بات کو کئی جملوں اور پیراگراف میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس وقت انھیں تذکرہ نگار مختصراً پیش کرتا تھا، چونکہ تذکرے کا اختصار مزید تفصیل میں جانے کی اجازت نہیں دیتا تھا۔ تذکرہ نگار اپنی بات محض اس وقت کے قاری تک پہنچانا چاہتا تھا اور اس کے لئے یہ الفاظ کافی تھے۔ ہر ادب اپنے زمانے اور عہد کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس کا مطالعہ بھی اسی ماحول اور تاریخی تناظر میں ازبس ضروری ہے ورنہ ناقدین ادب اپنے

فرائض کو بہتر طور پر انجام نہیں دے سکتے۔ پروفیسر شارب ردولوی تذکروں میں تنقیدی عناصر کی نشاندہی اس طرح کرتے ہیں:

''تذکروں کو کوئی تنقیدی کارنامہ قرار دیا جاسکتا ہے، ان میں جو رائیں ملتی ہیں وہ عام طور پر گروہ بندیوں پر منحصر ہے۔ اس لئے بعض جگہوں پر صرف کسی دوسرے گروہ سے تعلق کی بنا پر شاعر کو ہدف ملامت بنایا گیا ہے۔ گرویزی اور نکات الشعرا کے جواب میں لکھے گئے تذکروں کا یہی حال ہے۔ اسی طرح بعض جگہوں پر تعریف میں مبالغے کا احساس ہوتا ہے، لیکن اس طرح کی جانبداری اس عہد کی تنقید میں ملتی ہے، بالکل غیر جانب دار تنقید کا تصور تقریباً ناممکن ہے۔'' ۸

ڈاکٹر شارب ردولوی اپنی رائے کے آخر میں تذکرہ نگاروں کی کوتاہیوں کو درگزر کرتے نظر آتے ہیں۔ یعنی ان کے نزدیک ہر عہد میں جانب داری سے پاک تنقیدی ادب کا تصور خیال خام ہے، جس سے انکار ممکن نہیں۔ بہرنوع تذکروں کی اپنی ایک ادبی اور تنقیدی اہمیت ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے بقول:

''تذکرہ نگار اس اعتبار سے بہت کامیاب ہیں کہ انھوں نے باوجود محدود میدان کے شاعروں کے تھوڑے بہت حالات بھی بیان کئے، ان کی سیرت اور مزاج کی تصویریں بھی کھینچیں اور ساتھ ہی ان کے ادبی کارناموں پر تنقیدی اشارے کئے۔'' ۹

بعض شعرا کے تذکروں میں واقعات کی تاریخیت کو ملحوظ نہیں رکھا گیا، بنا بریں محققین ادب کے لئے زمانی و مکانی بحثوں میں ایک تاریخی اور ادبی پیچیدگی پیدا ہوگئی ہے،

پھر بھی ان میں بعض ایسے حالات و واقعات مل جاتے ہیں جن سے سنین کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ بیشتر تذکرے ایسے بھی ہیں جن میں سنین کا پورا پورا التزام ہے۔ مثلاً میر حسن، مصحفی اور شفیق وغیرہ نے اپنی سعی کامل سے تاریخیں پیش کی ہیں، گلزار ابراہیم، گلشن ہند اور مولوی کریم الدین پانی پتی کے تذکرے کی تو خصوصیت ہی یہ ہے کہ ان میں جدید اثرات کا فضا میں تاریخی حس بیدار نظر آتی ہے، لیکن تذکروں کے مذکورہ عیوب سے چشم پوشی حقائق سے منحرف ہونے کے مترادف ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول:

> ''یہ اقرار کرنا چاہئے کہ اگر ہمارے اعلیٰ تذکروں میں تاریخیں دی جاتیں تو یقیناً یہ مکمل تصنیفیں بن جاتیں اور ان کا پایہ بہت بلند ہو جاتا۔'' ۱۰

مزید برآں ڈاکٹر سید عبداللہ نے تذکروں کے قدیم و جدید معترضین کے اعتراضات اور ان کی کوتاہ نظری کو ذہن میں رکھتے ہوئے اپنے استدلالی طرز بیان میں اس خوبصورتی سے جواب پیش کیا ہے کہ حقیقت منکشف ہو گئی ہے:

> ''معترضوں کے بہت سے اعتراضات کی اصل بنا یہ ہے کہ ان میں سے ہر شخص اپنے اپنے رجحان طبع کے مطابق تذکرے پر نظر ڈالتا ہے۔ کوئی اس کو جامع اور مفصل دیکھنا چاہتا ہے تو کوئی اس میں عمدہ اور بکثرت انتخاب کا متلاشی ہے، کوئی کہتا ہے کہ اس میں لٹریری ہسٹری کے انداز پر ادوار کی تاریخیت موجود ہونا چاہئے، کسی کا یہ ارشاد ہے کہ سیرت کی دقیق باریکیاں دکھلا کر ہر تصویر کو ہو بہو اور مکمل بنانا چاہئے، کوئی یہ خواہش کرتا ہے کہ کاش اردو تذکروں میں تنقید ہوتی، غرض ہر فرد تذکروں میں اپنے میلان کی جستجو کرتا ہے اور

اس کے علاوہ باقی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔'' [11]

شعرائے اردو کے تذکرے ہمارے قدیم تاریخی، تحقیقی اور تنقیدی ادب کا ایک اہم حصہ ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی ادبی اہمیت مسلم ہے۔ کلیم الدین احمد کا یہ بیان کہ ان کی اہمیت تاریخی ہے، تنقیدی نہیں، حقیقت پر مبنی نہیں بلکہ جذباتیت پر مشتمل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ہماری ناقدانہ بصیرت کو پروان چڑھانے اور موجود مقام تک پہنچانے میں تذکرہ نویس حضرات کا خون جگر بھی شامل ہے۔ بلاشبہ اردو تحقیق وتنقید کا یہ گلزار جو آج سر سبز وشاداب نظر آتا ہے اس کی آبیاری شعرائے اردو کے تذکروں نے ہی کی اور انھیں سے فن سیرت نگاری اور تاریخ نویسی کو جلا ملی ہے۔ پروفیسر حنیف احمد نقوی شعرائے اردو کے تذکروں کی فنی، تاریخی، سوانحی، تنقیدی اور ادبی اہمیت بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تذکرہ نویسی کا فن نہ تو براہِ راست تاریخ نگاری کے ذیل میں آتا ہے نہ اسے فن سیرت یا سوانح نگاری کے تحت رکھا جا سکتا ہے اور نہ اس کا دائرہ کار تنقید کی طرح صرف اچھے برے کی پرکھ تک محدود ہے بلکہ درحقیقت یہ ان تمام فنون یا اصناف ادب کا آمیزہ اور بجائے خود ایک فن یا صنف ادب ہے۔ تذکرہ نگار شاعر کے مختصر حالات زندگی قلم بند کرتا ہے، اس کی شخصیت کی تعمیر میں کارفرما عوامل کا ذکر کرتا ہے، اس کی وضع قطع اور عادات واخلاق کی کیفیت بیان کرتا ہے اور اس کے کلام کی خوبیوں اور خامیوں پر اجمالی انداز میں تبصرہ کرتے ہوئے آخر میں بطور نمونہ چند اشعار پیش کر کے اپنی ذمہ داریوں سے سبکدوش ہو جاتا ہے اگر تحقیق وجستجو کے دوران کسی محقق کو تذکروں کی تشنگی اور تنگ دامانی کا احساس ہوتا ہے تو یہ ایسا

نقص نہیں جس کی بنا پر پوری صنف کو دفتر بے معنی قرار دے دیا
جائے، اردو کی توسیع و ترقی کے لئے کی گئی کوششوں کی روداد جب
بھی قلم بند کی جائے گی تذکروں سے دامن بچا کر گزر جانا ممکن نہ
ہوگا۔'' ۱۲

(ماخوذ از اردو تذکرہ نگاری ۱۸۳۵ء کے بعد)

حواشی:

۱۔ جدید اردو تنقید کے اصول و نظریات، ص ۱۵۲

۲۔ شعرائے اردو کے تذکرے، نکات الشعرا سے گلشن بے خار تک، ص ۳۶

۳۔ ایضاً، ص ۴۱

۴۔ بحوالہ فن تنقید اور اردو تنقید نگاری، ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ص ۹۸

۵۔ معیار شعر و سخن، بحوالہ فن تنقید اور اردو تنقید نگاری، ص ۱۰۰

۶۔ اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۲۱

۷۔ فن تنقید اور اردو تنقید نگاری، ص ۱۰۱

۸۔ جدید اردو تنقید۔ اصول و نظریات، ص ۱۵۲

۹۔ اردو تنقید کا ارتقاء، ص ۹۵

۱۰۔ شعرائے اردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن، ص ۱۲۰

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۱۲۔ شعرائے اردو کے تذکرے، نکات الشعرا سے گلشن بے خار تک، ص ۵۹۔۸۷۹

تنقید کیا ہے؟

آل احمد سرور

مغرب کے اثر سے اردو میں کئی خوشگوار اضافے ہوئے، ان میں سب سے اہم فن تنقید ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مغرب کے اثر سے پہلے اردو ادب میں کوئی تنقیدی شعور نہیں رکھتا تھا یا شعروادب کے متعلق گفتگو، شاعروں پر تبصرہ اور زبان و بیان کے محاسن پر بحث نہیں ہوتی تھی۔ بڑے تخلیقی کارنامے بغیر ایک اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتے۔ تخلیقی جوہر بغیر تنقیدی شعور کے گمراہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔ اردو میں وجہی سے لے کر حسرت موہانی تک ہر اچھے شاعر کا ایک واضح اور کار آزمودہ تنقیدی شعور بھی ہے۔ پھر بیاضوں، تذکروں، تقریظوں، دیباچوں اور مکاتیب کا سرمایہ شروع سے موجود ہے۔ مشاعروں اور ادبی صحبتوں میں شعروشاعری اور فکر و فن پر تبصرے برابر ہوتے رہتے ہیں۔ میر، جرأت کی چوما چاٹی سے بے زار تھے۔ خان آرزو سودا کے شعر کو "حدیثِ قدسی" کہتے تھے، آتش، دبیر کے مرثیوں کو لندھور بن سعد کی داستان بتاتے تھے۔ شیفتہ کے کلام کو سوقیانہ ٹھہراتے تھے اور اسلوب میں متانت کے اس قدر قائل تھے کہ کیسے ہی معنی ہوں، متانت کے بغیر نامقبول سمجھتے تھے۔ غالب کے نزدیک شاعری معنی آفرینی تھی، قافیہ پیمائی نہیں۔ وہ شعر میں "چیزے دیگر" کے بھی قائل تھے اور آتش کے یہاں ناسخ سے تیز تر نشتر پاتے تھے۔ یہ تنقیدی شعور بعض اچھی روایات کا حامل تھا۔ اس میں فن کی نزاکتوں کا احساس تھا اور اس کی خاطر ریاض کرنے کا التزام۔ یہ قدرے محدود اور روایتی تھا اور ضبط و نظم کا ضرورت سے زیادہ قائل۔ یہ ہر نشیب و فراز کو ہموار کرنا

چاہتا تھا اور ہر ذہن کو ایک ہی سانچے میں ڈھالنا جانتا تھا۔ یہ بات اشاروں میں کرتا تھا، وضاحت، صراحت، تفصیل کا قائل نہ تھا۔ اس میں مدح ہوتی تھی یا قدح اس کا معیار ادبی کم تھا، فنی زیادہ۔ اس میں کلام نہیں کہ تنقید صحیح معنی میں حالؔی سے شروع ہوئی۔ حالؔی سے پہلے شاعر استادوں کو مانتے تھے، نقادوں کو نہیں۔ ان سے پہلے کسی میں اعلیٰ درجے کی تنقیدی صلاحیت اگر ملتی ہے تو وہ شیفتہؔ ہیں جن کی پسند کے بغیر غالبؔ بھی غزل کو غزل نہیں سمجھتے تھے، مگر وہ بھی مانوس اور مہر کردہ حسن کے قائل ہیں۔ حسن کو خود دریافت نہیں کر سکتے۔ حالؔی نے شاعری، ادب، زندگی، اخلاق، سماج، غزل، نظم کے متعلق اصولی سوال کئے۔ انھوں نے شاعری کا ایک معیار متعین کرنا چاہا اور اس معیار سے ہمارے ادبی سرمایے کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ اس معیار میں وہ مغرب سے بھی متاثر ہوئے۔ اگرچہ ان کا معیار خالص مغربی نہ تھا۔ اس میں انھوں نے فن کا بھی لحاظ رکھا، مگر فطرت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ انھوں نے بعض روایات پر نکتہ چینی کی مگر مجموعی طور پر ادب کی روایات کو نظر انداز نہیں کیا۔ حالؔی کا یہ طریقہ مفید ثابت ہوا اور تنقید اور اس کے اصول پر گفتگو شروع ہوگئی۔ چنانچہ اردو میں اس قسم کے مضامین رسالے اور کتابیں بکثرت ہیں جن میں تنقید کے اصولوں سے بحث کی گئی ہے یا بعض ادیبوں یا ادبی تحریکوں پر تنقید ہے یا کسی ادبی اصول کی تشریح و تفسیر ہے۔ مغرب میں تنقید نے کئی کروٹیں بدلی ہیں اور ان کا اثر بھی ہمارے یہاں محسوس ہو رہا ہے، پھر بھی یہ ایک حقیقت ہے کہ تنقید کے مفہوم، منصب، اس کی ضرورت، اس کی بنیادی شرائط، اس کے میدان اور خصوصیات کے متعلق آج بھی بہت سی غلط فہمیاں عام ہیں۔ اس لئے یہ واضح کرنے کی اب بھی بڑی ضرورت ہے کہ تنقید کیا ہے؟ اور ادب اور زندگی میں اس کی کیا اہمیت ہے؟

کولرجؔ نے ایک جگہ ایک مرد اور ایک عورت کا ذکر کیا ہے جو کسی آبشار کا نظارہ

کر رہے تھے۔ مرد نے کہا "یہ کیسا جلال رکھتا ہے؟" عورت نے جواب دیا "ہاں بہت خوب صورت ہے۔" یہ نہ تھا کہ بچاری عورت حسن کا احساس نہ رکھتی ہو، احساس تھا، ذوق نہ تھا، شعور تھا مگر تربیت یافتہ اور مہذب نہ تھا، اس لئے وہ حسن اور حسن میں فرق نہ کر سکتی تھی اور دلبری اور قاہری کے فرق کو نہیں جانتی تھی یا جانتی تھی تو بیان نہ کر سکتی تھی۔ یہ مرض عوام ہی میں نہیں خواص میں بھی ہے۔ کتنے ہی بزرگ "نظارے" سے نہیں ذوقِ نظر سے سروکار رکھتے ہیں، وہ چیزوں کا حسن نہیں دیکھتے۔ ان چیزوں میں ایک خاص خیال حسن کا دیکھتے ہیں۔ اب بھی کتنے ہی لوگ ترقی پسند ادب اور نئے ادب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ کتنے ہی حسن کو ایک خاص لباس میں دیکھتے ہیں اور لباس کو حسن سمجھتے ہیں۔ کتنے صرف روایت کے پجاری ہیں، کتنے صرف بغاوت کے علمبردار۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو فانی و جگر کی طرح غزل کو حقیقی شاعری سمجھتے ہیں اور نظم کو محض قافیہ پیمائی۔ کچھ کلیم الدین کی طرح غزل کو نیم وحشیانہ صنف شاعری کہتے ہیں کچھ کرشن چندر کی طرح ہیں جو راشد کی شاعری میں فرار اور جنسی الجھنیں دیکھتے ہوئے بھی اس کی ترقی پسندی پر صرار کرتے ہیں، کچھ انقلابی شاعری کے معنی بغاوت اور خون کی ہولی کے لیتے ہیں۔ کچھ اختر رائے پوری کی طرح اپنے جوش میں اکبر کے کلام کو طنزیہ تک بندی کہہ جاتے ہیں۔ کچھ ادب کو پروپیگنڈہ بنانا چاہتے ہیں، کچھ اصول بناتے ہیں، مگر ان پر عمل نہیں کر سکتے اور کچھ علاحدہ علاحدہ تصویریں اچھی بنا لیتے ہیں۔ مگر کثرت میں وحدت نہیں دیکھ سکتے۔ اس افراط و تفریط کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ادب کو دراصل ادب کم رہنے دیا گیا ہے، یا اسے تصوف یا فلسفہ بنایا گیا ہے یا پروپیگنڈہ۔ ظاہر پرستوں نے اقبال کی زبان میں اس کے "باطن" کو نہیں دیکھا، اسے محض فن سمجھا۔ انھوں نے خون جگر کی رنگینی کو نظر انداز کیا دوسروں نے ردعمل کے طور پر فن کے نکات کو نظر انداز کرنا چاہا اور اس طرح اپنی بات کا وزن کھو بیٹھے۔ اردو میں تنقیدیں اچھی اچھی لکھی گئیں مگر صحیح تنقید جس کا

راستہ بال سے زیادہ باریک ہے، اسی وجہ سے زیادہ ترقی نہ کر سکی۔ مختلف ٹولیوں نے اسے اپنے مقاصد کے لئے استعمال کیا۔ اس کی خاطر ریاض کم کیا۔ حالی کے بعد اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں ہے جو ٹی ایس ایلیٹ کے الفاظ میں آفاقی ذہن (Universla Intelligence) رکھتا ہو۔ آفاقی ذہن سے مراد بین الاقوامی نہیں ہے۔ اس کی مثال یہ ہے کہ کتنے ہی نقاد اپنے حقیقی منصب کو بھلا کر دنگل میں دادِ شجاعت دینے لگے اور کتنے ہی فلسفہ بگھارنے کے شوق میں رسوا ہوئے۔ کتنے ہی آمریت پر اتر آئے، کتنے اسکول ایک دور، ایک روایت کے ترجمان ہو کر رہ گئے۔ حتیٰ کہ نظریے اچھے پیش کئے گئے مگر ایسے کم جو تین سو سال پہلے کی شاعری، آج کی شاعری اور تین سو سال بعد کی شاعری، تینوں کے مطالعے میں ہمیں مدد دے سکیں، چاہے حرف آخر نہ ثابت ہوں۔ افسوس ہے کہ اردو میں کوئی ارسطو پیدا نہ ہوا۔ حالی کی مشرقیت اور ان کی شرافت بعض اوقات معاصرین پر اظہار رائے میں انھیں ضرورت سے زیادہ نرم بنا دیتی تھی۔ بقول برناڈ شا کے ادیب کو پہلے ادب کا خیال کرنا چاہئے بعد میں شرافت اور مروت کا مقدمے اور مقالات کے حالی میں یہی فرق ہے۔

اردو میں تنقید کی کمی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ تنقید کو عام طور پر دوسرے درجے کی چیز سمجھا گیا ہے۔ علی گڑھ میں میرے ایک کرم فرما ہیں جو کئی تنقیدی مضمون پڑھتے ہیں تو فرماتے ہیں "یہ بات کیا ہوئی؟ کچھ اشعار لکھے، کچھ ان کا خلاصہ بیان کیا، کچھ افتتاحی الفاظ یا حواشی بڑھائے اور تنقید تیار ہو گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادبی رسالوں میں ایسی تنقیدیں کثرت سے ملتی ہیں مگر تنقید محض ان کا نام نہیں۔ شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں طول طویل اقتباسات اس لئے دیئے تھے کہ مرثیوں کی خوبی کا اندازہ دو ایک بندوں سے نہیں ہو سکتا۔ اقبال کے بہت سے نقادوں نے اقبال کے اشعار زیادہ لکھے اپنے خیالات کم بیان کئے۔

انتخاب تنقید تو نہیں ہے مگر انتخاب سے تنقیدی شعور ضرور ظاہر ہوتا ہے۔ انتخاب میں اپنی پسند سے زیادہ شاعر کی نمائندگی ضروری ہے۔ شاعر کی نمائندگی آسان کام بھی نہیں ہے مگر جو لوگ اقتباسات کی کثرت سے بدگمان ہو جاتے ہیں انھیں یہ سوچنا چاہئے کہ تنقید ہوائی نہیں ہو سکتی، اقتباسات تنقید کو صحت کے قریب رکھتے ہیں۔ جو لوگ اقتباسات کو دیکھتے ہیں، اس تلاش و جستجو کو نظر انداز کر دیتے ہیں جو اقتباسات میں صرف ہوتی ہے اور ہونی چاہئے وہ ادب کا کوئی اچھا تصور نہیں رکھتے اور ان کی ذہنی استعداد کے متعلق کوئی اچھی رائے نہیں قائم کی جاسکتی۔ اب بھی کچھ لوگ اس کے قائل ہیں کی تخلیقی ادب براہ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب چونکہ اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے اس لئے اس کی برابری نہیں کرسکتا۔ ان کے نزدیک جس ادب سے کتابوں کی زیادہ اور تخلیق کی کم مہک آئے وہ چنداں اہم نہیں۔ بعض لوگوں کا خیال یہ ہے کہ چونکہ نقاد خود شاعر کم ہوتے ہیں اور اگر ہوتے ہیں تو اچھے شاعر نہیں ہوتے اس لئے ان کی رائے پر اعتماد نہیں کیا جاسکتا۔ آخر یہ کبوتران بامِ حرم، مرغان رشتہ بر پا کے متعلق کیا جان سکتے ہیں اور کیا بتا سکتے ہیں۔ ان دونوں تصورات پر غور کرنا ہمارا فرض ہے۔

اقبالؔ کی شاعری پر یوسف حسین نے روح اقبال لکھی جس میں ان کے کلام کی ترجمانی کی کوشش کی۔ کسی نے روح اقبال پر تنقید لکھی جس میں یوسف صاحب کے نظریے سے اختلاف کیا۔ کسی نے اس اختلاف سے اختلاف کیا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیروں کی کثرت سے بعض اوقات خواب پریشاں ہو جاتا ہے۔ ٹیگور پر بھی ایک دفعہ یہی واقعہ گزرا۔ انھوں نے اپنے حلقے میں ایک نظم سنائی۔ ایک صاحب نے کہا اس کا یہ مطلب ہے۔ دوسرے نے کہا یہ نہیں یہ ہے۔ اس پر دونوں میں بحث ہونے لگی اور ٹیگور بیچ میں سے غائب ہو گئے۔ ہمارے قدیم نظام تعلیم میں شرحوں، حاشیوں اور تفسیروں کے سمجھنے کا جو دستور تھا اس

کی وجہ سے جزوی چیزیں اصل سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی تھیں اور نظر محدود ہو جاتی تھی۔ ذاتی، شخصی اور داخلی تنقیدوں میں اس قسم کا امکان ضرور ہے۔ کبھی کبھار یہ بھی ہوتا ہے کہ نقاد کی غیر معمولی شخصیت اس کے شاندار اصول اور دلچسپ فقرے پڑھنے والے کو مرعوب کر دیتے ہیں۔ وہ نقاد کی عینک سے ہر چیز کو دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے (گو عام پڑھنے والوں کے لئے ایسی ذہنی رفیق بہتر ہیں، بجائے اس کے وہ ادبی نراج کا شکار ہوں) مگر اچھی تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے۔ وہ خود تخلیقی ہوتی ہے، پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی، اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید، تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں کر سکتی۔ دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں ہے۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ تنقید اس کو واضح کر دیتی ہے۔ تنقید خلاصہ یا تنقیص نہیں ہے مگر اس کا تخلیق کے بنیادی خیال تک پہنچنا ضروری ہے۔ یہ تخلیق پر عرف عام میں عمل جراحی بھی کرتی ہے۔ مگر یہ عمل شاعرانہ طور پر ہوتا ہے اور اسی فضا کے اندر رونما ہوتا ہے۔

تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں، جو اس میں صرف تفریح یا اقبال کے الفاظ میں کوکنار کی لذت ڈھونڈتے ہیں۔ اگر وہ سطحی فرق کو نظر انداز کر دیں اور غور کریں تو انھیں معلوم ہو جائے گا کہ تخلیقی ادب زندگی کے لئے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں سے مدد لے، بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علاحدہ علاحدہ رنگ ہیں۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ہے۔ دیباچہ یا تعارف، کتاب یا صاحب کتاب کا تعارف کرتا ہے۔ اس کی اہمیت کی طرف اشارہ کرتا ہے، اس کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ اس سے ذرا آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ قدر و قیمت بھی متعین کرتا ہے اور قول فیصل

بھی پیش کر دیتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے۔ ان میں اکثر یقیناً گمراہ کن ہوتے ہیں۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے، زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعوا جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پُر فریب ہے۔ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر ہے اور یہ فریب مشرق مغرب میں بہت عام ہے۔ اس لئے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں وہ تحسین (appreciation) کے درجے میں آتی ہے۔ اس کی علاحدہ قدر و قیمت ہے مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کم نہیں ہوتی بلکہ وہ خود تخلیق ہو جاتی ہے۔

رہا یہ سوال کہ جو نقاد شاعر نہیں ہوتے وہ شاعری کے متعلق کیا بتا سکتے ہیں یا جو ناولسٹ نہیں وہ ناول کے متعلق کیا رائے قائم کر سکتے ہیں، تو یہ سوال ایک غلط فہمی پر مبنی ہے۔ مولوی عبدالحق کے متعلق دنیا جانتی ہے کہ وہ شاعر نہیں لیکن یہ بات ان کے ایک اچھے نقاد ہونے میں خلل انداز نہیں تھی۔ جگر ایک اچھے شاعر ہیں مگر وہ ایک اچھے نقاد نہیں کہے جا سکتے۔ شاعری کے لئے ایک شیریں دیوانگی اور تنقید کے لئے ایک مقدس سنجیدگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ آرنلڈ نے اس کو High Seriousness کہا ہے۔ کبھی کبھی یہ دونوں چیزیں ایک ہی شخص کے یہاں مل جاتی ہیں۔ ہر اچھا شاعر ایک فنی شعور بھی رکھتا ہے۔ مگر یہ فنی شعور اسے ادب کے دوسرے اصناف کی قدر و قیمت متعین کرنے میں چنداں مدد نہیں دیتا بلکہ ایک رکاوٹ ہی ثابت ہوتا ہے۔ ایک اچھے شعبے کی طاقت دوسرے کی کمزوری ہو جایا کرتی ہے۔ غزل کے شاعر اکثر نظم کی صلاحیتوں کا اندازہ نہیں کر پاتے۔ اشاروں کے دلدادہ تفصیل اور صراحت اور وضاحت کے حسن کو نہیں دیکھ پاتے۔ جس گہرائی اور سپردگی کی تخلیق میں ضرورت ہوتی ہے، تنقید میں اس سے ابھرنا بھی ہوتا ہے۔ ہر فن کار کی شخصیت کے دو حصے

ہوتے ہیں۔ ایک حصہ تجربہ حاصل کرتا ہے، دوسرا اس رنج و راحت کو ذرا بلندی سے دیکھتا ہے اور اس کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے۔ اس لئے اگر فن کار بعض اوقات اپنے رنج و راحت کو ذرا بلندی سے نہ دیکھ پائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے مگر اس سے نقاد کی اہمیت اور عظمت کم نہیں ہوتی اور مسلم ہو جاتی ہے۔ میرؔ نے نکات الشعرا میں اپنا جو انتخاب کیا ہے اس سے میر حسن کا انتخاب اچھا ہے۔ جنوری ۱۹۴۱ء میں نگار میں شاعروں نے اپنا جو انتخاب کیا تھا وہ یقیناً ہر جگہ کلام کا بہترین انتخاب نہیں تھا۔ اس لئے یہ بات واضح ہے کہ نقاد شاعر نہ ہوتے ہوئے بھی، یا اونچے پائے کا شاعر نہ ہوتے ہوئے بھی اچھا نقاد ہو سکتا ہے۔ ہاں اس کے لئے سخن فہم ہونا ضروری ہے۔ اس کے لئے اس روح تک پہنچنا ضروری ہے جو شاعری کی ہے۔ اس کے یہاں اس وسیع ہمدردی کی اس لچک دار ذہن کی، اس ہمہ گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعر کی فضا میں، شاعر کے ساتھ، بلکہ اس سے آگے بھی پرواز کر سکے۔ فن کار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم نقاد فن کاروں کو صحیح معنوں میں فن کار بناتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے غلط نہیں کہا ہے کہ ''جب ایک تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو اکثر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔'' ہڈسن نے تو اور صاف صاف کہا ہے کہ ''سچی تنقید بھی چونکہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لئے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیقی ہے۔'' اس لئے تنقیدی ادب سے اس وجہ سے بھڑکنا کہ وہ ''کتابوں کی مہک رکھتا ہے'' صحیح نہیں ہے۔ اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں، بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے۔

غرض تنقید کو دوسرے درجے کی چیز سمجھنا ایک بہت بڑی غلطی ہے۔ اچھی تنقید محض معلومات ہی فراہم نہیں کرتی بلکہ وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ، ماہر نفسیات، ایک شاعر اور ایک پیغمبر کرتا ہے۔ تنقید ذہن میں روشنی کرتی ہے اور یہ روشنی اتنی ضروری ہے کہ

بعض اوقات اس کی عدم موجودگی میں تخلیقی جوہر میں کسی شے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انیسویں صدی کے شروع کا زمانہ انگلستان میں کس قدر غیر معمولی تخلیقی پیداوار کا زمانہ تھا۔ مگر آرنلڈ کے نزدیک یہ شاعری باوجود اس قدر خلاقی کے ذہن نہ رکھتی تھی، جانتی نہ تھی۔ اس کے بڑے بڑے شاعر یا تو کم سرمایہ تھے یا مبہم یا ان میں تنوع اور رنگارنگی کی کمی تھی۔ یہ بات ہماری شاعری پر بھی ایک بڑی حد تک صادق آتی ہے۔ ہمارا قدیم ادب مغز کم رکھتا ہے، اس میں تنوع کی بھی کمی ہے مگر فن کے ایک خاص شعور کی وجہ سے یہ مبہم نہیں ہے۔ ہمارا جدید ادب اس کے مقابلے میں مغز بھی رکھتا ہے اور وزن بھی اور تنوع بھی مگر اس میں ابہام زیادہ ہے۔ پہلے چاشنی یا چٹخارے پر زور تھا، اب سنسنی پھیلانے یا چونکانے پر توجہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اول تو ذہن زیادہ نمایاں نہیں ہے، جذبہ زیادہ نمایاں ہے۔ دوسرے ذہن میں روشنی کم ہے، دھندلکا یا الجھن زیادہ (اس الجھن کے وجوہ اور ہیں، تنقید کی وجہ سے یہ الجھن نہیں)۔ ذہن اور جذبے کے فرق پر ماہرین نفسیات مسکرائیں گے مگر میں نے ان کو یہاں متعارف معنی میں استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے کہ کچھ لگ ہیرس کی طرح صرف جذبہ ہی کو شاعری سمجھتے ہوں، مگر میں فکر و جذبے کی ہم آہنگی کو ضروری جانتا ہوں۔ ادب میں علم اور علمیت کی کمی اس علم میں تہذیب و تربیت کی کمی (یہاں محض کتابوں کا علم نہیں بلکہ زندگی اور کائنات کا علم مراد ہے) تنقیدی شعور کی طرف توجہ نہ کرنے اور ذوق کی صحت و اصلاح سے بے نیاز رہنے کی برکت ہے۔

ہر انسان میں حسن سے متاثر ہونے اور حسن کاری کا اثر قبول کرنے کی تھوڑی بہت صلاحیت ہوتی ہے مگر ہر شخص کا ذوق، مہذب، پختہ اور رچا ہوا نہیں ہوتا، کچھ لوگوں کی ذہنی نشوونما ان کی عمر کے ساتھ نہیں ہوتی۔ کچھ کو غمِ دوراں اس نشوونما کا موقع نہیں دیتا کچھ ادب میں سستا نشہ ڈھونڈتے ہیں اور اس پر قانع ہو جاتے ہیں۔ جس طرح کتنے ہی تن

آسانی کی زندگی بسر کرتے ہیں اور درد و داغ و سوز و ساز آرزو و جستجو، اقبال کے ابلیس کے لئے چھوڑ دیتے ہیں۔ بیسویں صدی، مست قلندر، کہکشاں اور اس قسم کے دوسرے رسالوں کی مقبولیت کا یہی راز ہے۔ مگر یہاں میرا خطاب ان لوگوں سے نہیں جو ادب میں بے ادبی کی تلاش کرتے ہیں بلکہ ان سے جو ادب کے ذریعے سے آلام روزگار کو آسان ہی نہیں بناتے، آلام روزگام سے کش مکش کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں اور انسانیت اور زندگی کے امکانات کو بلند کرتے ہیں۔ یہ لوگ اچھے ادب سے محظوظ ہوتے ہیں، کسی ادبی شخصیت کے دوچار ہونے سے کسی ادبی کارنامے یا کسی ادبی فتح یاب سے آشنا ہونے سے انھیں مسرت حاصل ہوتی ہے لیکن ان کی اس مسرت اور خوشی میں تحسین اور تعریف کا رنگ غالب ہوتا ہے۔ کسی دوسرے ادبی کارنامے سے دوچار ہونے پر یہ تحسین دوسرا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ اس تحسین میں توازن نہیں ہوتا، یہ گمراہ بھی ہوسکتی ہے۔ اس لئے ہر نئی دریافت کو، اس کی مناسب جگہ دینا، ہر نئے سچ کو زندگی کی بڑی صداقت کے سانچے میں سمونا، جھوٹ کو پہچاننا، جب وہ سچ کا قالب پہن کر سامنے آئے اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ گویا تنقید ادیبوں، ادب سے مسرت اور خیر و برکت حاصل کرنے والوں اور خود ادب کے لئے ایک مشعل ہدایت ہے۔ یہ اس خوشی کو جو سچے ادب سے حاصل ہوتی ہے نشاط زندگی کا ایک وسیلہ بناتی ہے۔ ادب میں حسن کے احساس کے اثر سے مادی زندگی کے حسن کا بہتر احساس دیتی ہے اور اس طرح زندگی کی ایک طاقت بن جاتی ہے۔

تنقید کے منصب کو واضح کرنے کے بعد اب یہ دیکھنا ضروری ہے کہ تنقید کا کام کیا ہے؟ یہاں بھی ہمیں مشرق و مغرب کے سرمایے میں مختلف نظریے، سیکڑوں اقوال اور ہزاروں الگ الگ رجحان دکھائی دیتے ہیں۔ تنقید کا کام فیصلہ ہے، تنقید دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے۔ تنقید وضاحت ہے، تجزیہ ہے، تنقید قدریں متعین ہے۔ ادب

اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے، تنقید انصاف کرتی ہے، ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست اور بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ہزاروں کی ابدیت اور ابدیت کی عصریت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام انجام دیتی ہے۔ وہ بت شکنی بھی کرتی ہے اور بت گری بھی۔ تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے جس میں پیداوار کی کثرت ہے، موزونیت اور قرینے کا پتا نہیں۔ یہ اور اس قسم کی بہت سی باتیں کہی جاسکتی ہیں اور ان میں سے کوئی بات بالکل غلط نہیں ہے۔ اگر اچھے نقادوں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ کچھ نقاد فیصلے کی طرف مائل رہے ہیں، کچھ تجزیے اور تحلیل پر زور دیتے رہے ہیں، کچھ ترجمانی کا حق ادا کرتے رہے ہیں اور غیر جانب داری کی کوشش کرتے رہے ہیں مگر ادب میں مستقل غیر جانب داری مشکل ہی نہیں قریب قریب ناممکن بھی ہے۔ تنقید محض تصویر کے دونوں رخ دکھانے کا نام نہیں ہے نہ اس میں آدمی مفاہمے یا مصالحت کی کوشش کرتا ہے اور نہ عیب ڈھونڈتا رہتا ہے بلکہ دونوں پہلوؤں پر نظر رکھنے کے بعد کسی کی اہمیت کا اعتراف ضروری ہے۔ لفظی تنقید بھی، تنقید کی معمولی قسم ہے۔ الفاظ کے اندر فن کا جو شعور اور فن میں حیات و کائنات کا جو احساس ہے وہ زیادہ ضروری ہے۔ فاعلاتن فاعلات کی گردان اگرچہ تنقید نہیں ہے مگر اس سے یہ سمجھنا چاہئے کہ کوئی بھی اچھا نقاد عروض اور اس کے قواعد سے بے نیاز ہوسکتا ہے، ادب کا اچھا نقاد زبان کا بھی اچھا نباض ہوتا ہے۔ وہ نہ صرف عروض، روزمرہ اور محاورے سے واقف ہوتا ہے بلکہ یہ بھی جانتا ہے کہ بعض اوقات ان کی طرف توجہ نہ کرنے کے باوجود اچھی اور بڑی شاعری ممکن ہے۔ افسانہ نگاری میں اب بھی کچھ لوگ انشائے لطیف کی تلاش کرتے ہیں اور بیدی کی غیر معمولی فنی بلندی سے اسی لئے انکار کردیتے ہیں یہ صحیح نہیں۔ شاعری میں بھی رومؔی سے لے کر اقبالؔ تک محض شاعری کو سب نے اپنے اوپر تہمت قرار دیا ہے۔ محض شاعری سے یہاں غالباً محض فن کی بہار مراد

ہے۔ زبان کے اس علم کے بعد اسالیب کا علم بھی ضروری ہے اور ہر اسلوب میں خلوص، انفرادیت، بیان اور حسن بیان کا احساس بھی۔ زبان و بیان کے حسن سے آب ورنگ آسکتا ہے روح نہیں آسکتی۔ پہلی چیز مواد کی صحت یا واقعات کی صداقت ہے۔ اگر نقاد یہ علم نہیں رکھتا یا اس کا علم ناقص ہے تو اس کی بنیادیں ناقص ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جدید تنقیدوں میں بکثرت غلطیاں ناواقفیت یا غلط فہمی کی وجہ سے ملتی ہیں۔ نقاد محض واقعات تو بیان نہیں کرتا، اس لئے وہ مسل بندی پر مجبور نہیں ہے اور تنقید ہرگز مسل بندی یا واقعات کی کھتونی نہیں ہے مگر واقعات کے صحیح بیان اور صحیح احساس کے بغیر، یعنی صحیح تاریخی شعور کے بغیر اس کا ہر قدم اسے ترکستان کی طرف لے جائے گا۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ ماضی کے کسی کارنامے کا تجزیہ کرتے وقت وہ خود ماضی میں پہنچ جائے۔ ماضی سے منہ موڑ کر بیٹھنا کسی حال میں صحیح نہیں۔ جدید تنقید میں پہلی کمزوری یہ ہے کہ وہ بعض واقعات کو نظر انداز یا مسخ کر دیتی ہے اور اپنے خلاف باتیں سننا گوارا نہیں کرتی۔ دوسری کمزوری یہ ہے کہ ماضی کا صحیح احساس نہیں رکھتی۔ اگرچہ ہمارے ادب میں ماضی پرستی بہت زیادہ رہی ہے اور برسوں شاعروں اور ادیبوں کے سامنے ایجاد کے بجائے تقلید، اپج کے بجائے رسمی اور روایتی اسلوب اور ادب کے بجائے فن زیادہ اہم رہا ہے۔ مگر اس کے معنی یہ نہ ہونا چاہئیں کہ ہم "جلا ہے کی ضد میں" ماضی کے کارناموں سے بالکل بے نیازی برتیں۔ ترقی پسند تنقید شروع میں تبلیغ زیادہ تھی تنقید کم اس لئے ماضی کی قدر کرنا اس نے اس وقت تک نہ سیکھا تھا مگر اب جو تنقیدیں لکھی جارہی ہیں ان میں تاریخی شعور، تسلسل کا لحاظ اور ماضی کا صحیح احساس ملتا ہے۔ اچھی تنقید محض کلاسیکی یا رومانی کے پھیر میں نہیں پڑ سکتی۔ وہ اس طرح خانوں میں نہیں بٹ سکتی۔ کتنے ہی نقاد اب بھی شاعروں اور ادیبوں کا تجزیہ اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان باتوں میں اپنے پیش روؤں سے علاحدہ ہیں۔ یہ ٹھیک ہے مگر نا کافی ہے۔ یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ وہ کس حد تک اس

سرمایے کے امین، اس روایت کے آئینہ دار اور اس مزاج کے مظہر ہیں جو تہذیب و تمدن نے دیا۔ وہ کس حد تک نئے اور کس حد تک پرانے ہیں اور یہی نہیں ان کے نئے پن میں کس حد تک پرانا پن ہے یعنی اس کی قدر و قیمت کا اندازہ محض ان کی جدت و ندرت سے نہیں، ان کی ادبیت سے بھی کرنا چاہئے اور ادبیت سے یہاں مراد اس ادبی معیار سے ہے جو اس عرصہ میں بن سکا ہے۔ اقبالؔ کی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ اقبالؔ کے شمع و شاعر میں یا بالِ جبریل کی غزلوں میں ہمیں نئے خیالات ملتے ہیں مگر یہ نئے خیالات اس شعریت کے ساتھ ملتے ہیں جو مانوس ہے۔ اور مقررہ سانچوں کے مطابق یعنی اقبالؔ جدید ہیں مگر ان کی جدت انھیں قدیم شعریت سے بے پرواہ نہیں کرتی۔ جس بادہ و ساغر کے پردے میں مشاہدہ حق بیان ہوتا تھا اسی کو مشاہدۂ حیات کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ اقبالؔ باوجود جدت کے محض باغی نہیں ہیں، نہ حالیؔ محض باغی ہیں۔ دونوں ایک نئی روایت قائم کرتے ہیں۔ مگر یہ روایت جبر سے زیادہ اختیار اور ترک سے زیادہ رتوسیع اور اضافے کی ہے۔ حالیؔ اور اقبالؔ، بجنوری اور عظمت اللہ خاں سے اس لئے بلند ہیں کہ وہ اپنے دور کی آواز ہونے کے باوجود ماضی سے اتنے بیگانہ نہیں ہیں نہ اتنے انتہا پسند ہیں نہ اس قدر exclusive۔ کلیم الدین بہت سے نقادوں سے زیادہ نئی باتیں، سوچی ہوئی باتیں اور خیال آفریں باتیں کرتے ہیں مگر ان کی تنقید اور بلند ہوتی، اگر وہ اپنے قدیم سرمایے سے اس قدر بیزار نہ ہوتے اور ان کے یہاں تاریخ اور ادب کے تسلسل کا شعور اور زیادہ نمایاں ہوتا اور ان کی تنقید گلستاں میں کانٹوں کی تلاش نہ بن جاتی۔

مگر ماضی کا احساس اور چیز ہے اور ماضی کا پابند ہونا اور چیز۔ اگر نقاد محض روایت کا احترام کرتا ہے، محض لکیر کا فقیر ہے، محض بیسویں صدی کے ذہن کو سترہویں صدی کی طرف لے جانا چاہتا ہے تو وہ اپنے مقام سے گر جائے گا۔ ماضی کا احساس اور ماضی کے

دھند لکے میں ایک ادبی تسلسل کا جلوہ بھی اسے تجربے، انوکھے پن، نئے پن اور اپج سے بے نیاز نہیں کرسکتا۔ آزاد شاعری کی ضرورت کیا ہے، نظم کافی ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ خود نظم کی کیا ضرورت ہے۔ نثر میں کیا برائی ہے۔ آخر کرے کی ترتیب کے لئے جب کوئی ایک طریقہ نہیں ہے جب حسن دائروں میں بھی ظاہر ہوسکتا ہے اور سیدھی لکیروں میں بھی، جب مصور کاغذ پر اپنا ذہنی عکس سیکڑوں طریقوں سے اتار سکتا ہے تو الفاظ کی ترتیب و موزونیت کا ایک ہی سانچہ کیوں ہو، کیوں ہر خیال کے لئے ضروری ہو کہ وہ قافیے کی تنگ نائے سے گزرنے کے لئے اپنے آپ کو سیکڑ سکے۔ کیوں ایک خیال تک پہنچنے کے لئے کئی مصرعوں کو عبور کرنا پڑے۔ حالی تک نے یہ تسلیم کیا ہے کہ شاعری کے لئے قافیہ وردیف ہی نہیں، وزن بھی غیر ضروری ہے اس لئے ہر تجربے پر اعتراض کہ وہ کیوں کیا گیا صحیح نہیں۔ تجربہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ مانوس سانچوں سے لوگ مطمئن نہیں، تجربہ حسن کو محدود رہنے دیتا ہے۔ تجربہ نئے حسن کو آشکارا کر کے ذہن کو وسیع کرتا ہے ہر ادب میں تجربے ضروری ہیں۔ مگر تجربوں کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ صرف نئے فارم میں ظاہر ہوں۔ نئے موضوعات، نئے تصورات، نئے عنوانات میں بھی ظاہر ہونے چاہئیں۔ ہر اچھے نقاد کے لئے پرانے پن کی طرح اس نئے پن کا احترام بھی ضروری ہے۔ اس کی جاننے کی خواہش کو کبھی مردہ نہیں ہونا چاہئے۔ مداوا میں نئی شاعری پر تنقید کی گئی تھی۔ اس میں سب سے قابل اعتراض نئے پن سے اس قدر بیزاری تھی اور مانوس راہوں سے اس قدر اندھی محبت اور اس محبت کی سطحیت۔ نقاد اور پجاری دو الگ الگ مخلوق ہیں۔ نقاد پجاری نہیں ہوتا نہ وہ محتسب یا کوتوال ہوتا ہے۔ اس دور کی نظموں یا افسانوں پر یہ اعتراض کہ ان میں تلخی کیوں ہے، ان میں مسکراہٹ یا امید پروری کیوں نہیں۔ ان کے لکھنے والے جنسی بھوک کے کیوں شکار ہیں، یہ روتے کیوں ہیں ہنستے کیوں نہیں۔ ان میں کلبیت کیوں پیدا ہوگئی، ظاہر کرتا ہے کہ معترض اس دور کے مخصوص

مسائل کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے، اس دور کی ایک خصوصیت میں ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہتا ہوں۔

پہلے جنگ اس طرح ہوتی تھی کہ پیشہ ور سپاہی لڑتے تھے، یا ان کے سردار باہم زور آزمائی کرتے تھے۔ سردار کی شکست پر یا فوج کی ہار جیت پر لڑائی فیصل ہو جاتی تھی۔ سب لوگوں کا کام لڑنا نہ تھا، نہ سب کا حسن سے محظوظ ہونا۔ کچھ لوگ چاندنی، سبزے، حسن اور عورت سے لطف اٹھانے کے لئے پیدا ہوتے تھے، کچھ صرف ہل جوتتے، قرضہ ادا کرنے اور بھیڑ بکری کی طرح زندگی بسر کرنے کے لئے۔ اب صلح و جنگ کے پیمانے بدل گئے ہیں۔ لڑائی سب کی ہوتی ہے، صلح بھی سب کے لئے۔ چرچل انگلستان کا بچانے والا تھا مگر صلح ہوتے ہی عوام نے اسے دودھ کی مکھی کی طرح نکال کر پھینک دیا۔ جنگ نے دکھا دیا ہے کہ ہر خواب کی تعبیر ممکن ہے، ہر جھونپڑا محل بن سکتا ہے۔ اس نے خوابوں کو رنگین اور ناکامیوں کو اور تلخ بنا دیا ہے۔ اس نے تعمیر و تخریب دونوں کے پیمانے بدل دیئے ہیں۔ داغ حسرتِ دل کا شمار زیادہ ہو گیا ہے، اس کا اثر ادب پر پڑنا قدرتی ہے اور کوئی نقاد اس سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔

قدیم تنقید ہر شاعر کو علاحدہ علاحدہ دیکھتی تھی۔ یہ سیاسیات کا امام ہے، یہ رجائیت کا پیغمبر، یہ صوفی ہے، یہ دنیا دار۔ ذاتی حالات اور شخصی تجربات کا تذکرہ ہوتا تھا۔ شخصیت کا بھی احساس موجود تھا۔ مگر ماحول کس حد تک تخلیقی کارناموں کو متاثر کرتا ہے، شخصیت میں کیسے چھپ چھپ کر ظاہر ہوتا ہے۔ کیسے کیسے عجیب و غریب راستوں سے فن میں راہ پاتا ہے، اس کی اسے خبر نہ تھی۔ جدید تنقید نے خارجیت، واقعیت، سماجی شعور، تمدنی تنقید جیسی اصطلاحوں تک رہنمائی کی ہے۔ اس نے جذبات کی پرچھائیوں کو فکر کی روشنی دی ہے۔ ادب کو اس روشنی کی ضرورت تھی۔ حالؔی کی شاعری کو غدر اور سرسید کی تحریک سے علاحدہ کر کے دیکھئے تو بے روح نظر آئے گی اور اس کی عظمت کا راز سمجھ میں نہ آسکے گا۔ چکبستؔ اور

اقبالؔ، اور اقبالؔ اور موجودہ ترقی پسند شعرا میں اور پریم چند اور ان کے مقلدوں میں جو فرق ہے وہ ماحول کے احساس کے بغیر سمجھ میں نہیں آسکتا۔ تنقید کا کام اس کی وجہ سے اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اُسے فن کار کی شخصیت کو سمجھنا ہے۔ اس کے اپنے تجربات کا تجزیہ کرنا ہے۔ پھر اس کے عناصر کو ماحول کی روشنی میں دیکھنا ہے، تب جا کر صحیح ادبی بصیرت حاصل ہو سکتی ہے۔ اسی وقت فانیؔ کی قنوطیت اور جدید شعرا کی اداسی، مایوسی، تلخی، بیزاری، بلکہ موت کی آرزو سمجھ میں آسکتی ہے۔

نقاد اپنے دور کو سمجھتا ہو اور دوسرے دوروں سے واقف ہو تو بھی اس کے لئے ایک خطرہ باقی رہ جاتا ہے، وہ آسانی سے فلسفے، سیاست یا نفسیات کی آغوش میں پہنچ سکتا ہے۔ آرنلڈ نے جب ادب کے لئے قدریں متعین کرنا چاہیں تو ان قدروں کو عام کرنے کے لئے اپنے دور کے گم کردہ راہ لوگوں کے خلاف بھی جہاد کرنا پڑا۔ وہ جہاد کامیاب ہوا ہو یا نہیں مگر آرنلڈ کے اپنے ادب میں پروپیگنڈہ زیادہ آگیا۔ یہ خطرہ صرف معلم اخلاق کو ہی نہیں، سیاست کے علمبرداروں کو بھی ہے۔ تنقید کو سیاست کی غلامی نہیں کرنی چاہئے۔ سیاست کا ساتھ دینا چاہئے، اس کی رفاقت کرنی چاہئے۔ اس طرح تنقید نفسیات کی دلدل میں بھی گرفتار نہیں ہو سکتی۔ نفسیات کا علم ہمارے لئے بڑا مفید ہے۔ مگر وہ پُر فریب بھی ہے۔ وہ اس آئینے کی طرح ہے جو بڑی چیزوں کو چھوٹا اور چھوٹی چیزوں کو بڑا کر دیتا ہے، چہروں کو چپٹا اور لمبوترا بنا دیتا ہے۔ وہ رائی کو پہاڑ کر کے دکھاتا ہے۔ وہ ایک گرہ کھولتا ہے، مگر سیکڑوں ڈال دیتا ہے نفسیاتی تنقید ہلدی کی گرہ لے کر پنساری بن بیٹھتی ہے۔ یہ سائنس ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور سائنس سے بعض حربے بھی مستعار لیتی ہے۔ مگر ابھی پوری طرح سائنس نہیں بن سکی۔ اس لئے میں نفسیاتی شعور کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے سستی نفسیاتی تنقید کو

گمراہ کن سمجھتا ہوں۔ ابھی تک نفسیات کے پیمانے سمندر کو کوزے میں بھرنے کی کوشش ہیں۔ اس کی اصطلاحات بھی زیادہ تر من مانی ہیں۔ اس کی بنیاد استوار ہے مگر اس پر جو سر بفلک عمارت بنائی گئی ہے اس پر ابھی بھروسا نہیں کیا جا سکتا۔

غرض نقاد محض فلسفی یا مبلغ یا ماہر نفسیات نہیں ہوتا۔ وہ صاحب نظر ہوتا، وہ بقول رچرڈس کے ''ذہن کے ساتھ وہی عمل کرتا ہے جو ڈاکٹر جسم کے ساتھ'' وہ قدروں کا خالق، برتنے والا اور پھیلانے والا ہے۔ قدروں کے خالق کی حیثیت سے وہ قدروں کے برتنے کے تماشے کو ذرا بلندی سے بھی دیکھ سکتا ہے اور برتنے والے کی حیثیت سے وہ محض معلم یا مبلغ سے اونچا مقام رکھتا ہے۔ اس وجہ سے اس کی تبلیغ دوسرے کی تبلیغ سے بہتر ہوتی ہے۔ اس میں زیادہ ابدیت ہوتی ہے۔ ہم اس سے دور تک اور دیر تک کام لے سکتے ہیں۔

یہ واضح کرنے کے بعد کہ تنقید میں روایت اور بغاوت، ماضی، حال، ماحول اور انفرادیت، فن اور فلسفے میں توازن قائم کرنا ہوتا ہے، اتنا اور کہنا ضروری ہے کہ کچھ نقادوں نے اس توازن کو قربان کرنے کے باوجود اپنی اہمیت نہیں کھوئی۔ شیفتہؔ اپنے دور کے بڑے اچھے نقاد تھے۔ وہ کلاسیکل ضبط و نظم کے قائل تھے اور ادب کو فنِ شریف سمجھتے تھے۔ عوام سے انھیں سروکار نہ تھا۔ نظیر کو نظر انداز کر کے انھوں نے اپنا نقصان کیا۔ مگر ان کی اہمیت کا اعتراف پھر بھی ضروری ہے۔ وہ حالیؔ سے پہلے کے نقادوں میں سب سے اچھا تنقیدی شعور رکھتے تھے اور ان کا ''گلشن بے خار'' اپنے زمانے کا بہترین کارنامہ ہے۔ عظمت اللہ خاں نے نئے پن کے جوش میں یہاں تک کہہ دیا کہ ''غزل کی گردن بے تکلف مار دینی چاہئے'' اس وجہ سے ان کا درجہ زیادہ بلند نہ ہو سکا مگر نئے راستے پر چلنے والوں میں پھر بھی ان کا بڑا درجہ ہے۔ وہ شعر کی روح کو سمجھتے ہیں اور اس کے حسن کو پہچانتے ہیں لیکن ان سے بھی بڑا

درجہ ان لوگوں کا ہے۔ جنھوں نے اپنا توازنِ ذہنی قائم رکھا جن کا ایک قدم یہاں ہے اور ایک وہاں جو اپنے زمانے کے بھی ہیں اور ہر زمانے کے بھی۔ یعنی جو آفاقی ذہن رکھتے ہیں۔

اب صرف یہ سوال رہ جاتا ہے کہ آیا تنقید کے لئے کوئی ایک جامع اصطلاح وضع کی جاسکتی ہے یا نہیں۔ میرے خیال میں اس کے لئے پرکھ کا لفظ سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں تعارف، ترجمانی اور فیصلہ سب آجاتے ہیں۔ پرکھ کے لفظ کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایک معیار یا کسوٹی آتی ہے۔ نقاد کے ذہن میں ایسا ایک معیار ضروری ہے پرکھنے اور تولنے کے لئے ترجمانی اور تجزیہ ضروری ہے۔ مبصر یا پارکھ اپنا فیصلہ منوانے کے درپے نہیں رہتا اور تمام نقاد اس بات سے متفق ہیں کہ نقاد کو بھی آمر نہیں ہونا چاہئے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ ''اہم معاملات میں نقاد کو زبردستی نہیں کرنی چاہئے اور نہ اسے اچھے برے کا فیصلہ (جھٹ سے) صادر کردینا چاہئے۔ اسے صرف وضاحت کرنی چاہئے اور پھر پڑھنے والا خود ہی ایک صحیح نتیجے پر پہنچ جائے گا۔'' نقاد جب کسی کا تعارف کراتا ہے تو اس کا تعارف کسی نقیب کی پکار نہیں ہوتا ایک سیاح کی دریافت ہوتا ہے۔ نقاد بھی اپنی دنیا کا کولمبس ہے۔ وہ پڑھنے والے کو ایک نئی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حسن اس نے دریافت کیا ہے۔ ہر تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے، تعارف کو اعلان نہ ہونا چاہئے اور نہ ترجمانی کو فلسفہ۔ نقاد کو ترجمانی کے فرض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہونے کے لئے معروضیت سیکھنی چاہئے۔ معروضیت کو بعض لوگ اخلاق کی بنیاد کہتے ہیں۔ اگر نقاد مصنف کو یہ موقع دیتا ہے کہ وہ اس کی آواز سے بولے اور اس کے قلم سے لکھے، اسے تھوڑی دیر کے لئے اپنے اندر سما جانے دے اور اس طرح اس کے ساتھ انصاف کرے، تو وہ اچھا نقاد ہے۔ سائنس ہمیں ایک بڑی حد تک یہ

معروضیت سکھاتی ہے۔ اس لئے نقاد کو سائنٹفک اصولوں سے مدد لینی چاہیے۔ اس ترجمانی کے لئے بعض اوقات اپنے خلاف بھی بولنا پڑتا ہے۔ اس میں ہونا چاہیے، کو، تھوڑی دیر کے لئے 'ہے' کی خاطر پسِ پشت بھی ڈالنا پڑتا ہے۔ اس مرحلے سے گزرنے کے بعد نقاد کو حق حاصل ہے کہ وہ ''چاہیے'' پر بھی اصرار کرے۔ مثلاً عصمت چغتائی کے بہت سے افسانوں میں جنسی میلان ہی نہیں جنسی کج روی بھی ہے۔ ان کے افسانے بقول پطرس کے جسم کی پکار ہیں۔ ان کا مرقع دوزخی، باوجود اپنی بے مثل حقیقت نگاری کے، کچھ مریض (Morbid) سا ہے، مگر اس کے باوجود عصمت کی بے مثل حقیقت نگاری، خلاقی، کردار نگاری، فنی پختگی، زبان پر قدرت، اپنے ماحول سے واقفیت اور ادبیت میں کلام نہیں۔ ان کی اتنی خوبیوں کو تسلیم کرنے کے بعد ان پر اعتراض کرنے کا حق پہنچتا ہے۔ نقاد معلمِ اخلاق بھی ہوتا ہے، مگر محض معلمِ اخلاق نہیں ہوتا، وہ جج بھی ہوتا ہے مگر محض جج نہیں وہ مبصر یا پارکھ ہوتا ہے۔ تنقید میں بھی جوش اور جذبے کی ضرورت ہے مگر بری تنقید محض جوشیلی یا جذباتی ہوتی ہے۔ اچھی تنقید میں جذبے کو ایک نازک پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے۔ اسی لئے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی۔ محض خامیوں یا کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی، وہ بلندیوں کو دیکھتی ہے اور یہ اندازہ لگاتی ہے کہ یہ بلندی کیسی ہے، حالؔی کے الفاظ میں وہ حیرت انگیز جلوؤں کا پتا لگاتی ہے۔ وہ پستی کا احساس رکھتی ہے مگر پست نہیں ہوتی۔ وہ میرؔ کے اشعار میں امرد پرستی کی طرف اشارے دیکھ کر میرؔ کے مزاج اور تحت الشعور کی ادھیڑ بن ہی میں کھو نہیں جاتی۔ شاعری کی بلندیوں پر بھی نظر رکھتی ہے۔ اچھا نقاد پڑھنے والے کو شاعر سے شاعری کی طرف لے جاتا ہے۔ معمولی نقاد شاعر میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اردو میں ابھی تک خواص و عوام دوسروں کی رائے کے پابند ہوتے ہیں۔ وہ ہر فیصلے کو آنکھ بند کر کے قبول کر لیتے ہیں۔ اس

میں ہیرو پرستی کے علاوہ ذہنی کاہلی بھی شامل ہے۔ اسی لئے تصویر کے دونوں رخ دیکھنے کی تکلیف نہیں گوارا کرتے۔ ایک رخ، ایک فیصلہ، ایک فارمولا انھیں مطمئن کر دیتا ہے۔ وہ ہر چیز کو پرکھنے کی زحمت میں پڑنا نہیں چاہتے۔ پارکھ بننے کے لئے بڑے ضبط و نظم، بڑے ریاض اور بڑے رسا ذہن کی ضرورت ہے۔ جبھی تو اردو تنقید میں مبلغ اور نقیب بہت ہیں، پارکھ اور مبصر کم۔

(ماخوذ از تنقیدی نظریات، حصہ اوّل، سید احتشام حسین)

تحقیق اور تحقیق کار

ڈاکٹر گیان چند

تحقیق کیا ہے؟

لغات میں تحقیق کے معنی کھوج، تفتیش، دریافت، چھان بین دیئے ہیں۔ تحقیق کا عمل بنی نوع انسان کے بچپن سے تا حال نیز ایک فرد کے بچپن سے عینِ حیات جاری رہتا ہے۔ قدیم قبائلی انسان نے مظاہر فطرت مثلاً سورج کا نکلنا اور ڈوبنا، رات کا ہونا، آندھی، بارش، سیلاب، زلزلہ وغیرہ کی اپنی فہم کے مطابق تاویلیں کیں۔ زلزلے کے لئے کہا گیا کہ زمین ایک گائے کے سینگ پر رکھی ہے۔ وہ سینگ بدلتی ہے تو زلزلہ آتا ہے۔ سادہ لوحوں بلکہ ابلہوں کے گاؤں کا ایک قصہ مشہور ہے۔ ایک دن بارش ہوئی تھی۔ رات میں ایک ہاتھی اس گاؤں سے گزر گیا۔ صبح کو لوگ اتنے بڑے نقوش پا دیکھ کر متعجب ہوئے۔ انھوں نے اس کی تحقیق کے لئے بستی کے محقق اعلیٰ لال بجھکّو سے پوچھا۔ اس نے ایک کاہن کی طرح جواب دیا۔

پاؤں میں چکی باندھ کر کوئی ہرنا کودا ہوئے
یا رات اکٹھی ہوگئی ہو یا دلی والا ہوئے

دلی والا سے مراد مغل بادشاہ ہے جو چونکہ بہت بڑا تھا اس لئے اس کے پاؤں کے نشان بھی ایک تھالی کے برابر ہوں گے۔ رات اکٹھی ہونے، کے شاعر کا خیال اور پیرایہ اظہار کی داد دیجئے۔ لیکن یہ تاویلیں حقیقت سے کوسوں دور تھیں اس لئے درست تحقیق نہ تھیں۔ بچے کی فطرت اور صنعتِ انسانی کو سمجھنے کے لئے بڑوں سے طرح طرح کے سوال

کرتے ہیں اور بچے ہی کیوں، ہم بڑے بھی زندگی میں طرح طرح کی چھان بین کرتے ہیں۔ مثلاً سامنے پڑوسی کے گھر کے باہر گاڑی آکر رکے تو ہم اپنی کھڑکی سے تانک جھانک کرتے ہیں کہ اس کے یہاں کون آیا ہے۔ ڈرائی کلین کرنے والا دھوبی کپڑوں کے دھبوں کو دیکھ کر دریافت کرتا ہے کہ یہ کاہے سے پڑے ہیں۔ سبزی سے، چائے سے یا گریز (Grease) ہے اور ان کی تشخیص کرنے کے بعد ان کا ازالہ کرتا ہے۔ ہم خانہ باغ کے پودوں کے پتوں کو مڑا ہوا یا کرم دیکھ کر قیاس کرتے ہیں کہ اس کا کیا سبب ہے اور اس کے علاج کے لئے کون سی دوا چھڑکی جائے۔ اس قسم کی اطلاقی تحقیق حکیموں اور ڈاکٹروں کے معالجے کا عمل ہے۔ وہ دریافت کرتے ہیں کہ مریض کو کن اسباب کی بنا پر مرض لاحق ہوا ہے۔ تشخیص تحقیق نہیں تو اور کیا ہے۔

ایک اہم غیر علمی تحقیق جرائم سے متعلق ہوتی ہے۔ پولیس کسی جرم کے ذمے دار شخص کی دریافت اور اس کے لائحہ عمل کے انکشاف کے لئے موقع واردات پر جا کر جو چھان بین کرتی ہے، مختلف شاہدوں کے بیانات لیتی ہے، تھانے میں لاکر ملزموں کو زدوکوب کا شربت پلا کر جو اُنکھک استفسار کرتی ہے وہ بھی تحقیق ہے جسے تفتیش کا نام دیتے ہیں۔ اگر دریافت کے اس طریقے میں Forensic Science کی مدد لی جائے تو یہ تفتیش ایک اطلاقی سائنسی تحقیق بن جاتی ہے۔ گویا تشخیص ہو کہ تفتیش یہ دونوں بھی ایک قسم کی تحقیق ہیں۔

لیکن ہمیں یہاں ہر قسم کی چھان بین سے سروکار نہیں۔ ہم تحقیق کو بطور ایک علمی اصطلاح کے استعمال کر رہے ہیں۔ ہمارا سروکار ادبی تحقیق سے ہے۔ مولانا کلب عابد پروفیسر شعبہ دینیات، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ نے اپنی کتاب 'عماد التحقیق' میں "تحقیق" کے لفظ کی تشریح کی ہے۔

"تحقیق عربی لفظ ہے۔ یہ باب تفعیل سے مصدر ہے۔ اس کے اصلی حروف ح

ق ق ہیں۔ اس کا مطلب ہے حق کو ثابت کرنا یا حق کی طرف پھیرنا۔"

حق کے معنی سچ ہیں۔ مادہ حق سے دوسرا لفظ حقیقت بنا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ تحقیق سچ یا حقیقت کی دریافت کا عمل ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے مطابق "تحقیق کے لغوی معنی کسی شے کی حقیقت کا اثبات ہے۔ اصطلاحاً یہ ایک ایسے طرز مطالعہ کا نام ہے جس میں موجود مواد کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔"

قاضی عبدالودود کہتے ہیں "تحقیق کسی امر کو اس کی اصلی شکل میں دیکھنے کی کوشش ہے۔"

اس تعریف کے الفاظ کافی نہیں۔ اگر حقیقت افشا ہے تو اس کی اصلی شکل کو دیکھنا تحقیق نہیں۔ اگر میں میز کرسی پر بیٹھا لکھ رہا ہوں اور گردن گھما کر ایک طرف پڑی کرسی کو دیکھتا ہوں تو یہ کوشش بھی ہے اور کرسی اپنی اصل شکل میں بھی دکھائی دیتی ہے لیکن یہ تحقیق نہیں۔ کہنا چاہئے جب کسی امر کی اصل شکل پوشیدہ یا مبہم ہو تو اس کی اصلی شکل کو دریافت کرنے کا عمل تحقیق ہے۔ جیسا کہ مولانا کلب عابد نے واضح کیا تحقیق کا مادہ ح ق ق ہے۔ عربی میں اس کا مصدر اور اردو میں حاصل مصدر تحقیق ہے۔ اس حق کا اثبات کہئے کہ حق کی دریافت۔

انگریزی لفظ ریسرچ کو لیجئے۔ اس کے ایک معنی توجہ سے تلاش کرنا ہیں۔ دوسرے معنی میں دوبارہ تلاش کرنا ہیں۔ رابرٹ راس کے مطابق یہ فرنچ لفظ Rechercher سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں پیچھے جا کر تلاش کرنا (To search back)۔ انگریزی لفظ Search کا ماخذ ہے فرنچ لفظ Chercher اور یہ نکلا ہے لاطینی لفظ Circare سے جس کے معنی ہیں گھومنا پھرنا (To go about) اسی مادے سے دوسرے لفظ سرکل اور سرکس نکلتے ہیں جن کے معنی دائرہ ہیں۔ گویا ریسرچ سرکل اور سرکس کا

ایک ہی ماخذ ہے۔ ریسرچ کے معنی ہوئے گھوم پھر کر تلاش کرنا۔ شیریڈن بیکر نے لکھا ہے کہ ریسرچ کے معنی دوبارہ تلاش کرنا ہیں یعنی جہاں دوسروں نے تلاش کی وہیں پھر تلاش کر کے ایسی نئی بات کھوج نکالنا جو دوسرے نہیں ڈھونڈ پائے تھے۔

ہندی میں اصولِ تحقیق کی کتابیں بہت بڑی تعداد میں ہیں۔ ان میں تحقیق کے مفہوم اور ماہیت کے بارے میں بھی بحث ہے۔ ہندی میں اس کے لئے کئی اصطلاحیں ہیں۔

انوسندھان۔ اس کا مادہ ''دھابے'' جس کے معنی برقرار رکھنا ہیں۔ سندھان کے معنی لکش (Target) یعنی مقصود برقرار رکھنا یا نشانہ لگانا۔ ''انو'' کے معنی ہیں پیچھے یعنی کسی مقصود یا نشانے کا تعاقب کرنا۔ انوشندھان کے ایک معنی ٹوٹے بکھرے دھاگوں کو جوڑنا بھی ہیں۔

شودھ۔ اس کا مادہ شدھ یعنی خالص ہے۔ شودھ کے معنی میل دور کر کے خالص کرنا، صاف کرنا جیسے کسی دھات مثلاً سونے کو صاف کیا جائے۔

انویشن۔ آخری ن معکوس ہے۔ اس کا مادہ ایش بہ یائے، معروف ہے۔ ایش یا ایشا کے معنی تمنا یا چاہنا ہیں۔ انو کے معنی ''پیچھے'' یعنی کسی تمنا کا تعاقب کرنا۔ اگر اس کا مادہ ایش بہ فتحہ اول مانا جائے تو ایش کے معنی جاننا ہیں یعنی جان کاری کے پیچھے جانا۔ دوسرے دو کم مستعمل الفاظ گویش (گائے کو پانے کی خواش) اور انویشن (کسی مقصود کے پیچھے کھوج کرنا) ہیں۔ ان میں صرف انوسندھان اور شودھ کا چلن زیادہ ہے۔ ڈاکٹر ناگیندر نے کہا ہے کہ خلفشار چھوڑ کر محض ایک اصطلاح طے کر لینی چاہئے۔ ان کی رائے میں انوشندھان مناسب ترین اصطلاح ہے۔ ان کے برعکس ڈاکٹر راوت اور کھنڈیلوال سہولت کی خاطر شودھ کو زیادہ مناسب سمجھتے ہیں۔

اس طرح اردو اصطلاح تحقیق کے معنی سچ یا حقیقت کی دریافت ہے۔ انگریزی اصطلاح ریسرچ کے معنی ہیں کھوج اور دوبارہ کھوج، ہندی اصطلاح انوسندھان کے معنی کسی مقررہ نشانے کو حاصل کرنے کے لئے اس کا تعاقب کرنا۔ اردو اصطلاح میں ''سچ'' کے ارفع معنی پوشیدہ ہیں۔ انگریزی میں محض کھوج ہے۔ تلاش کسی عام یا غیر اہم چیز کی بھی ہوسکتی ہے۔ مثلاً زمین پر کوئی چھوٹا سکہ گر جائے تو اسے ڈھونڈھنا یا کسی کا مکان تلاش کرنا۔ ہندی اصطلاح انوسندھان سب سے زیادہ ڈھیلی ہے، کسی مقصود کا تعاقب کرنا۔ یہ مقصود خاصہ پست بھی ہوسکتا ہے مثلاً کسی ایم۔ ایل۔ اے کی وزیر بننے کی کوشش، کسی کی اپنے پڑوسی کی زن یا دختر کو پھانسنے کی کوشش۔ ہاں ہندی اصطلاح شودھ منزہ ہے لیکن یہ انوسندھان کے مقابلے میں مات کھا رہی ہے۔ اس طرح اردو اصطلاح تحقیق یا ادبی تحقیق سب سے بلند سطح پر فائز ہے۔

اصولِ تحقیق پر ہندی کی کتابوں میں یونیورسٹیوں کے قوانین میں ریسرچ کی تعریف کا تجزیہ کیا ہے۔ ڈاکٹر ناگیندر اور ڈاکٹر شیل کماری دونوں نے آگرہ یونیورسٹی کے قوانین کو درج کیا ہے۔ ڈاکٹر شیل کماری کے مطابق آگرہ یونیورسٹی کا آرڈینس نمبر ۳۰ یہ ہے:

1. It may be a piece of research work characterised by the discovery of new fact or by a fresh approach towards interpretation of facts and theories.
2. It should evince the candidate's capacity for critical examination and judgement.

بعض جگہ پہلی شرط کو ذیل کے الفاظ سے ملخص کر دیا جاتا ہے۔

Discovery of new facts or new interpretation of old facts.

ڈاکٹر ناگیندر نے لکھا ہے کہ آگرہ یونیورسٹی میں ڈی لٹ کے قواعد میں ایک اضافہ ہے۔ علم کی حدود کی (Sphere of Knowlwdge) توسیع پھر پی ایچ۔ڈی اور ڈی لٹ دونوں کے لئے مناسب اسلوب کا بھی مطالبہ ہے۔ گویا یونیورسٹیوں میں تحقیق کے چار مطالبے ہیں۔

۱۔ غیر موجود حقائق کی دریافت

۲۔ موجود حقائق کا دوبارہ جائزہ

۳۔ حدودِ علم کی توسیع

۴۔ مناسب اسلوب

ڈاکٹر ناگیندر ہندی کے مشہور نقاد ہیں اس لئے وہ تحقیق میں ادب کی روح ڈھونڈتے ہوئے کہتے ہیں کہ سائنسی تحقیق میں حقائق (Facts) کی اہمیت ہوتی ہے، ادبی تحقیق میں وچار (فکر) کی، سماجی سائنس کی تحقیق میں حقائق اور افکار دونوں کی، ان کے نزدیک ادبی تحقیق کے لوازم یہ ہیں:

۱۔ نامعلوم کو معلوم کرنا، ۲۔ غیر موجود کو ڈھونڈھ لانا، ۳۔ مواد کی تنقیح، ۴۔ فکر کی مدد سے اصول کی تلاش، ۵۔ مناسب اسلوب، ۶۔ بنیادی مقصد علم کے دائرے کی توسیع، ۷۔ تمام علوم آکرش فلسفے (درشن) کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ جو نہیں کرتے وہ کمتر درجے کے ہیں۔ اس لئے وہ تحقیق میں بھی افکار و فلسفہ بسانا چاہتے ہیں۔

ڈاکٹر تلک سنگھ بھی یونیورسٹیوں کے قواعد سے متاثر ہیں۔ وہ تحقیق کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"تحقیق علم کا وہ شعبہ ہے جس میں منظم لائحہ عمل کے تحت سائنسی

اسلوب میں نامعلوم و ناموجود حقائق کی کھوج اور معلوم و موجود حقائق کی نئی تشریح اس طرح کرتے ہیں کہ علم کے علاقے کی توسیع ہوتی ہے۔''

ان کے نزدیک تحقیق کے عناصر یہ ہیں

۱۔ نامعلوم کو معلوم کرنا، ۲۔ معلوم کی نئی تشریح، ۳۔ باضابطہ طریق کار، ۴۔ سائنسی اسلوب، ۵۔ علم کے علاقے کا پھیلاؤ، ۶۔ مواد کی تنقیح، ۷۔ مستند نتائج کا استنباط

اس کے علاوہ انھوں نے بکھری ہوئی معلومات میں ترتیب لانے کا بھی ذکر کیا ہے۔ واٹسن نے کہا ہے کہ تحقیقی مقالہ لکھنے کی ایک وجہ یہ ہوتی ہے کہ اسکالر محسوس کرتا ہے کہ کسی موضوع کے بارے میں مواد کم ملتا ہے اس کمی کا ازالہ کرنا یا جو مواد ملتا ہے اس میں اغلاط میں ان کی تصحیح کرنی ہے۔

گویا ''ریسرچ'' ایک حقیقت پنہاں یا حقیقت مبہم کو افشا کرنے کا باضابطہ عمل ہے۔ اور اسی تعریف سے تحقیق کا مقصد بھی صاف ہو جاتا ہے۔ ''نامعلوم یا کم معلوم کو جاننا'' یعنی جو حقائق ہماری نظروں کے سامنے نہیں ہیں انہیں کھوجنا، جو سامنے تو ہیں لیکن دھندھلے ہیں ان کی دھند دور کر کے انہیں آئینہ کر دینا۔ انسان کو ہمیشہ نامعلوم کو جاننے کی کد رہتی ہے۔ معلوم کرنے میں دوسرے فوائد سے قطع نظر ایک ذہنی خط اور طمانیت حصول ہوتی ہے۔

جہاں تک اردو کی ادبی تحقیق کا تعلق ہے اس کا بھی یہی مقصد ہے کہ جن مصنفین، جن ادوار، جن علاقوں، جن کتابوں اور متفرق تخلیقات کے بارے میں کم معلوم ہے ان کے بارے میں مزید معلومات حاصل کی جائیں۔ ان کے بارے میں اب تک جو کچھ معلوم ہے اس کی جانچ پڑتال کر کے اس کی غلط بیانیوں کی تصحیح کر دی جائے تا کہ غلط مواد کی بنا پر غلط

فیصلے صادر نہ کر دیئے جائیں۔

تحقیق کی قسمیں

ہم نے پیچھے دیکھا کہ تحقیق کا عمل زندگی کے ہر شعبے میں ملتا ہے۔ فی الوقت ہمیں عملی تحقیق سے سروکار ہے۔ اس میں ذیل کے شعبوں میں تحقیق کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔

سائنس، تاریخ، سماجی سائنسوں کے دوسرے علوم، ادب

سائنس کی تحقیق تجزیاتی ہوتی ہے۔ بشری علوم کی تاریخی، تجزیاتی یا عملی ہوتی ہے۔ اب کی تاریخی، سائنسی علوم میں زیادہ تر اشیا سے سروکار ہوتا ہے۔ بشری علوم اور ادبیات میں انسانوں سے۔

تحقیق کی دو قسمیں خالص یا نظریاتی تحقیق اور اطلاقی تحقیق ہیں۔ یہ فرق قدرتی (Natural) سائنسوں میں زیادہ نظر آتا ہے۔ طبعیات میں کچھ محقق نظریاتی (Tehoritical) تحقیق والے ہوتے ہیں، دوسرے عملی تحقیق والے، سائنس کی اطلاقی تحقیق ڈاکٹری علوم، زراعت و باغبانی نیز انجینئری وغیرہ میں زیادہ نمایاں ہوتی ہیں۔ سماجی سائنسوں کی تحقیق میں علاقائی جائزہ (فیلڈ ورک اور سروے) بہت اہم ہوتا ہے۔ جو سوال ناموں، انٹرویو، گھوم پھر کے اعداد و شمار (Data) اکٹھا کرنا اور ان سے استخراج نتائج پر مشتمل ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر تیل صاف کرنے کا کارخانہ یا فولادی برتنوں کی چھوٹی فیکٹری لگانی ہے تو مختلف عوامل کا جائزہ لے کر طے کیا جائے گا کہ کون سا مقام موزوں ترین ہوگا۔ بازار اور مانگ کا جائزہ لینے کے لئے گھر جا کر معلوم کرنا کہ کپڑے دھونے کا کون سا صابن یا ٹی وی اور ریڈیو کے پروگراموں میں سے کون سا پروگرام مقبول ترین ہے، کون سا نامقبول، یہ سب معاشیات اور سماجیات کی اطلاقی تحقیق میں آتے ہیں۔

تاریخ کی اطلاقی تحقیق کا بہترین مظہر آثار قدیمہ کی کھوج ہے جس میں تاریخ

کے ساتھ سائنسوں سے بھی کسی قدر مدد لی جاتی ہے۔ تحقیق کے پورے میدان کو پیش نظر رکھ کر کہہ سکتے ہیں کہ تحقیق کی دو اہم ترین قسمیں تجزیاتی اور تاریخی تحقیق ہیں۔ لسانیات میں بھی یہی دو اہم قسمیں ہیں۔ زبانوں کا عہد بہ عہد ارتقاء دیکھنا تاریخی لسانیات ہے، کسی زبان یا بولی کا ایک دور میں (عموماً معاصر دور میں) مطالعہ کرنا وضاحتی لسانیات ہے جو سائنس کی طرح تجزیاتی ہوتی ہے۔

ادبی تحقیق سائنس کی خالص تحقیق (Pure Research) کی طرح غیر اطلاقی یا تصوری ہوتی ہے۔ اس کا طریقہ بیشتر تاریخی اور کمتر تجزیاتی ہوتا ہے۔ اکثر صورتوں میں دونوں طریق مل جاتے ہیں جن میں تاریخی عنصر قدرے زیادہ اور تجزیاتی قدرے کم ہوتا ہے۔ مثلاً ہمیں یہ تحقیق کرنی ہے کہ امیر خسرو سے منسوب ہندی شاعری خسرو کی ہے کہ نہیں تو ایک طرف ہم زماں میں پیچھے کی طرف جا کر دیکھیں گے کہ ان کے نسخے اور حوالے کس دور تک ملتے ہیں۔ دوسری طرف ہم ان کی زبان کا تجزیہ کریں گے کہ یہ خسرو کے دور کی ہے کہ نہیں۔

موضوع کو نظر انداز کر دیں تو تحقیق کی دو دو قسمیں کی جا سکتی ہیں جو ادب ہی سے مخصوص نہیں بلکہ کسی بھی علم و فن کے لئے درست ہیں۔

سندی اور غیر سندی: تحقیقی سند کی پہلی ڈگری پی ایچ۔ ڈی ہے جو آکسفورڈ، الہ آباد اور بعض دوسری یونیورسٹیوں میں ڈی فل کہلاتی ہے۔ اس سے آگے کی ڈگری انسانیات و سماجی سائنس میں ڈی لٹ (ڈاکٹر آف لٹریچر، ڈاکٹر آف لیٹرس) ہے اور سائنس میں ڈی ایس سی۔ اس کا چلن پی ایچ۔ ڈی کے بعد ہوا ہے۔ امریکی یونیورسٹیوں میں پی ایچ۔ ڈی کے اوپر دوسری ریسرچ ڈگری نہیں ہوتی۔ دلی اور مسلم یونیورسٹی میں بھی یہ چند برسوں سے رائج ہوئی ہے۔ ہندوستان میں اب بھی کئی یونیورسٹیوں مثلاً عثمانیہ، جواہر لال نہرو یونیورسٹی

نئی دلی، مرکزی یونیورسٹی الہ آباد میں یہ ڈگری نہیں۔

ایم اے اور پی ایچ۔ڈی کے بیچ میں ایک ڈگری ایم فل وضع کی گئی۔ پہلے ایم لٹ کہلاتی تھی۔اب بھی بعض جگہ یہ نام برقرار ہے۔اس کے دو حصے ہوتے ہیں۔ پہلے حصے یا سمسٹر میں کچھ درسی امتحانی پرچے ہوتے ہیں۔دوسرے حصے میں ایک مختصر تحقیقی مقالہ لکھنا ہوتا ہے۔اس کے لئے چھ مہینے سے ایک سال تک کا وقت دیا جاتا ہے جو بعض صورتوں میں کھنچ سکتا ہے۔ہمیں اس کتاب کے لئے اسی مقالے سے سروکار ہے۔ایم فل کے وجود میں آنے سے بہت سی یونیورسٹیوں میں ایم اے میں ایک پرچے کے عوض مقالہ لکھا جاسکتا تھا۔ ایم فل کی وجہ سے اس کا رواج کم ہوگیا ہے لیکن اب بھی شاذ کہیں کہیں برقرار ہے۔ انسانیات، سماجی سائنسوں نیز سائنسوں سب میں ایم فل کی ڈگری ہوتی ہے۔

کیا وجہ ہے کہ انسانیات، سماجی سائنس اور سائنس سب میں ڈگریوں کا نام ماسٹر آف فلاسفی اور ڈاکٹر آف فلاسفی ہے۔ معاشیات اور عمرانیات میں ادبیات کی طرح بڑی ڈگری کو ڈاکٹر آف لٹریچر کہتے ہیں۔ڈاکٹر بیج ناتھ سنگھل نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ عہد قدیم میں گیان (علم) کو برھما کی طرح اکھنڈ سمجھا جاتا تھا۔ویدوں کو دیکھئے ان میں کیا نہیں ہے۔ مذہبیات، طب، موسیقی، نجوم وغیرہ۔کوٹلیہ (چانکیہ) کی کلاسکی کتاب ارتھ شاستر، معاشیات کے علاوہ سیاسیات کا بھی صحیفہ ہے۔ افلاطون کی ریاست میں بھی علم کو اکھنڈ کہا ہے۔ گیلیلیو سے پہلے فلسفہ اور سائنس ایک ہی علم تھے۔ فلسفے کو قیاسی یا خیالی فلسفہ (Speculative Philosophy) اور سائنس کو اطلاقی فلسفہ (Practical Philosophy) کہا جاتا تھا۔اس کے پیچھے یہ تصور نہفتہ ہے کہ ہر علم وفن میں کوئی فکری عنصر، کوئی فلسفہ ہوتا ہے جس کی وجہ سے ان پر عبور کرنے والے کو فلسفے کا ڈاکٹر کہتے ہیں۔ واضح ہو کہ امریکہ کی ہارورڈ جیسی جدید یونیورسٹی میں کیمسٹری تک میں ایم اے کی ڈگری دی

جاتی تھی۔ معلوم نہیں اب کیا صورت حال ہے۔ ان سب باتوں سے علم کے جملہ شعبوں کا اشتراک وارتباط ظاہر ہوتا ہے۔

انگریزی میں طریق تحقیق کی کتابوں سے اکثر میں پی ایچ۔ ڈی سے نیچے کی تحقیق کا ذکر ہوتا ہے جس میں سے کچھ انڈر گریجوئٹ کلاسوں میں (بی اے کے دوران) اور کچھ گریجوئٹ (یعنی ہمارے پوسٹ گریجوئٹ یا ایم اے) کلاسوں میں کی جاتی ہے۔ اس کا رواج امریکہ میں ہے۔ اس قسم کی تحقیق بالکل مبتدیانہ ہوتی ہے جسے رپورٹ یا زیادہ سے زیادہ مقالہ (Dissertation) کہہ دیتے ہیں۔ ہمارے ملک میں تحقیق کا رواج ایم اے کے بعد کی جماعتوں میں ہے۔

ابھی تک سندی تحقیق کا ذکر کیا گیا۔ ظاہر ہے کہ اس میں بنیادی اہمیت پی ایچ۔ ڈی کی ہے۔ اس کے بعد ڈی لٹ کی۔ غیر سندی تحقیق جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے وہ ہے جو ڈگری کے لئے نہیں کی جاتی۔ اسے عموماً درسگاہوں کے ڈگری یافتہ اساتذہ کرتے ہیں یا درس گاہوں کے باہر دوسرے اہل شوق۔ بالعموم اس کا معیار سندی تحقیق سے کافی برتر ہوتا ہے کیونکہ اس کے کرنے والے زیادہ پختہ ہوتے ہیں۔ سندی تحقیق کے تین لوازم ہیں جن کے باعث یہ غیر سندی تحقیق کے مقابلے میں خسارے میں رہتی ہے۔

(الف) اس کی تکمیل کے لئے معینہ مدت یعنی آخری حد آتی ہے۔

(ب) اس میں ایک نگراں ہوتا ہے یعنی تحقیقی کار آزاد نہیں ہوتا۔

(ج) اس تحقیق کو ممتحنوں کے سامنے گزارا جاتا ہے۔

انفرادی اور اجتماعی تحقیق: آرٹس میں سندی تحقیق ہمیشہ اور غیر سندی تحقیق بھی بالتقریب ہمیشہ انفرادی ہوتی ہے۔ اجتماعی تحقیق ہمیشہ غیر سندی ہوتی ہے۔ اردو میں اس کا رواج بہت کم ہے۔ اجتماعی تحقیق ریسرچ پروجیکٹ ہے۔ یہ کسی نگراں اور ریسرچ اسسٹنٹ

یا کئی ریسرچ اسسٹنٹوں کے اشتراک سے کی جاتی ہے۔ کسی بڑے پروجیکٹ کے لئے ملک کے مختلف محققوں سے مدد لی جاسکتی ہے۔ مثلاً تاریخ ادب، انسائیکلوپیڈیا یا لغات تیار کرنے کے لئے۔ بہ وجوہ اردو میں اجتماعی تحقیق نشو ونما نہ پاسکی۔

سائنس میں معاملہ مختلف ہے۔ یونیورسٹیاں ہوں یا ریسرچ لیبارٹریاں تحقیق اکثر نگراں اور ایک ریسرچ اسکالر کے اشتراک کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اسکالر کو اس پر ڈگری ملتی ہے نگراں اس کا شریک کار ہوکر اسی تحقیق کو اپنے نامہ اعمال میں لکھتا ہے۔ سائنس کی نظریاتی (Theory) تحقیق کوئی استاد تنہا کرسکتا ہے ورنہ تجرباتی تحقیق (جو تحقیق کا ۹۵ فی صد ہے) ہمیشہ مشترکہ ہوتی ہے۔ کوئی استاد اپنے طور پر علیحدہ سے کوئی ریسرچ نہیں کرسکتا۔

اردو کی ادبی تحقیق کی ذیلی قسمیں طے کرنے سے قبل ہم ہندی میں ادبی تحقیق کی اقسام پر نظر کرتے ہیں۔

ڈاکٹر وجے پال سنگھ (سابق پروفیسر وصدر شعبۂ ہندی، بنارس ہندو یونیورسٹی) کے نزدیک ذیل کی اقسام ہیں

۱۔ نفسیاتی تحقیق۔ یعنی مختلف اصناف، رجحانات، ادیبوں اور کتابوں کا نفسیاتی مطالعہ

۲۔ تہذیبی تحقیق۔ تہذیب کو وسیلہ اور ادب کو مقصود یا اس کے بالعکس مان کر تحقیق کرنا۔

۳۔ تاریخی تحقیق۔ تاریخ اور ادب کے مشترکہ موضوعات مثلاً تاریخی ناول، انیسویں صدی میں قومی بیداری کا ہندی ادب پر اثر۔

۴۔ علوم بلاغت وشعریاتی تحقیق۔

۵۔ لسانیاتی تحقیق۔

۶۔ تقابلی تحقیق۔ اس میں ایک ادب کا دوسرے ادب سے یا کئی ادبوں کا ایک دوسرے سے تقابل کیا جاتا ہے یا ایک ہی ادب میں ایک ادیب کا دوسرے ادیب سے یا ایک ادیب

کی ایک تخلیق کا دوسری تخلیق سے تقابل کیا جاتا ہے۔

ان میں سے بیشتر تحقیق کی قسمیں نہیں معلوم ہوئیں بلکہ تحقیق کا زاویہ نظر یا تحقیق کے موضوعات ہیں۔

ڈاکٹر دھریندر ورما تحقیق کے تین بڑے میدان مانتے ہیں

۱۔ ہندی ادب ۲۔ ہندی بھاشا ۳۔ ہندی تہذیب

آخر الذکر ادب کا تہذیبی پس منظر ہے۔ اگر اسے ادب سے علیحدہ کر کے درج کیا جائے تو محض سماجیاتی یا تاریخی تحقیق ہو جاتی ہے۔ ادب کو پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو تاریخ، سماجیات اور ادب کا بین العلوی موضوع ہے۔

ڈاکٹر چندر بھان راوت اور ڈاکٹر رام کمار کھنڈیلوال نے اپنی کتاب میں ہندی کے دو علما کی تقسیم درج کی ہے۔

ڈاکٹر دین دیال گپت نے پہلے تو تحقیق کے تین میدان تسلیم کیے: شعری ادب کا فنی پہلو، کتابوں کی تاریخ۔ اس کے بعد انہیں کے مطابق تحقیق کی تین قسمیں کیں:

خالص ادبی، فنی، تاریخی حقائق سے سروکار رکھنے والی۔

پھر تحقیقی مواد کی بنا پر یہ ذیلی حصے کیے

۱۔ حقائق اشیا کی تحقیق، ۲۔ جذبات کی تحقیق، ۳۔ افکار کی تحقیق، ۴۔۵۔ روایات کی تحقیق، ۶۔ فنی تحقیق، ۷۔ لسانی تحقیق اور ۸۔ تدوین متن

ان ہی سے جذبات، افکار اور ادبی روایات کی تحقیق خالص تنقید کے موضوعات ہیں۔ آچاریہ نند دلارے باجپئی نے موضوعات کی بنا پر یہ قسمیں کیں:

۱۔ تاریخ کے اندھیرے صفحات اور تدوین متن (کذا)، ۲۔ شاعر کی سوانح سماجی پس منظر میں، ۳۔ تقابلی مطالعہ، ۴۔ شعری روایتیں، ۵۔ شعری اصناف نیز ذیلی اصناف کا

مطالعہ، ۶۔اصولی یا نظریاتی تحقیق، ۷۔لسانی تحقیق، ۸۔لوک ادب، ۹۔علاقائی ادبوں کا تقابلی مطالعہ۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا تقسیم میں کسی حد تک بنائے تقسیم بدل گئی ہے۔خود ڈاکٹر راوت وکھنڈیلوال تحقیق کے حسب ذیل طریقے طے کرتے ہیں:

۱۔تاریخی یا ارتقائی طریقہ، ۲۔تشریحی، ۳۔حقائق سے تعلق رکھنے والے وضاحتی نیز جائزے والا طریقہ (کذا)، ۴۔تقابلی طریقہ، ۵۔تجرباتی طریقہ، ۶۔ادب کے علاوہ دوسرے علوم کی تحقیق کا طریقہ

یہ تحقیق کے طریقے تھے۔تحقیق کی وہ تین قسمیں کرتے ہیں:

۱۔عقائد پر مبنی تحقیق جو خالص تحقیق ہے، ۲۔تنقیدی تحقیق، ۳۔مکمل تحقیق

آخر الذکر ان کے نزدیک مسئلہ پیش کرنا، اس کا منطقی تجزیہ، تنقید اور حل ہے۔ انھوں نے یہ تصور انگریزی کی ایک کتاب سے لیا ہے جس کے مطابق مکمل تحقیق کسی مسئلے سے متعلق عمومی بیانات، حقائق کے تجزیے، شہادتوں کی منطقی گروہ بندی اور مدلل نتائج کا نام ہے۔

ظاہر ہے کہ اس کا اطلاق ادبی تحقیق کے بجائے سماجی علوم پر ہوتا ہے۔ڈاکٹر تلک سنگھ ہندی تحقیق کو تین حصوں میں بانٹتے ہیں۔

۱۔ہندی ادب، ۲۔ہندی زبان، ۳۔بین العلومی تحقیق (نوین شودھ گیان، ص ۷۵)۔ڈاکٹر بیج ناتھ سنگھل تحقیق کی اقسام کے بجائے تحقیق کے مختلف طریقوں کا ذکر کرتے ہیں۔

۱۔ عام تحقیق جیسے ادب، تدوین متن، لسانیات

۲۔ جائزہ: دور، صنف یا تحریک کا جائزہ

۳۔ تنقیدی طریقہ: یہ تحقیق کا فکری انداز ہے لیکن اس میں عام تنقید کی سی آزادی نہیں ہوتی۔

۴۔شعریات، ۵۔سماجیاتی، ۶۔لسانیاتی و اسلوبیاتی، ۷۔نفسیاتی، ۸۔کسی مسئلے سے متعلق، ۹۔تقابلی، ۱۰۔کسی گروہ سے متعلق، ۱۱۔علاقائی (ص ۱۷)

ان میں بھی طریقے اور موضوع کو گڈمڈ کردیا ہے۔ پھر یہ اقسام آپس میں مانع نہیں مثلاً پہلی قسم میں ادب کی تحقیق ہے۔دوسری میں جائزہ جو ادب ہی کا ہوگا۔ تیسرا طریقہ تنقیدی ہے۔جو دوسرے طریقے جائزہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔نویں، دسویں اور گیارھویں شقوں کو بھی تنقید سے وارستگی نہیں۔ وہ ایک باب میں بین العلومی ریسرچ کا ذکر کرتے ہیں اور اس کی ان اقسام کو اہم گردانتے ہیں۔

۱۔جمالیاتی، ۲۔نفسیاتی، ۳۔سماجی، ۴۔لسانیاتی لیکن آگے چل کر کہتے ہیں کہ ہم تدوین متن اور لسانیاتی تحقیق کو ادبی تحقیق نہیں مان سکتے۔ (ص ۳۸)

ہندی کی یہ باریکیاں دیکھ کر ہم اردو تحقیق کی اقسام کرتے ہیں۔ہم پہلے ہی سندی اور غیر سندی، انفرادی و اجتماعی تقسیم کر چکے ہیں۔ خاص اردو تحقیق کی تقسیم کرنا چاہیں تو بڑے بڑے زمرے بنانے ہوں گے جو ایک طرح سے دیکھئے تو موضوعات کے گٹھے ہوں گے۔ہم ذیل کے زمرے میں کرسکتے ہیں۔

۱۔سوانحی و تاریخی تحقیق۔اس میں کسی ادیب یا صنف کے اہم تخلیق کاروں کی تصانیف پر تحقیقی بحث کی جاتی ہے۔جس کا انداز بہت کچھ تاریخی جیسا ہوتا ہے۔

۲۔ تنقیدی تحقیق۔یونیورسٹیوں کے قوانین تحقیق میں جو ایک شق ہوئی ہے ''پرانے یا معلوم حقائق کی نئی تشریح'' اسی کے سایہ دامن میں تنقید تحقیق میں در انداز ہو جاتی ہے۔ یونیورسٹیوں کی سندی تحقیق کے لئے ایسے موضوعات لے لئے جاتے ہیں جو محض اقداری و

فکری ہوتے ہیں۔ان کا تحقیق کہلانا مشتبہ ہے۔بہر حال اس گتھی پر چند سطور بعد تفصیل سے غور کیا جائے گا۔

۳۔ تدوین متن

۴۔حوالہ جاتی تحقیق مثلاً وضاحی فہرستیں، اشاریے، انسائیکلو پیڈیا وغیرہ تیار کرنا

۵۔ بین العلومی (Inter-Disciplinary) تحقیق۔ اس میں ادب اور کسی دوسرے مضمون مثلاً لسانیات، تاریخ، سیاسیات، سماجیات، معاشیات وغیرہ کے مشترکہ موضوعات پر تحقیق کی جاتی ہے۔ تفصیل اس موضوع سے متعلق باب میں ملاحظہ ہو۔لسانیات کو چھوڑ کر دوسرے مضامین کے اشتراک سے کی جانے والی تحقیق کا انداز بیشتر تنقیدی ہوتا ہے۔ لسانیات وادب کے ڈانڈوں سے متعلق دو لفظ عرض کئے جاتے ہیں۔

ادبی لسانیاتی موضوعات۔ زبان اور ادب کا تعلق بدیہی ہے۔ ادب زبان ہی کے جامے سے ظاہر ہوتا ہے۔لیکن زبان کا استعمال واظہار ادبیات کے مقابلے میں غیر ادبی مقاصد وموضوعات میں زیادہ ہوتا ہے۔زبان کے علم کو لسانیات کہتے ہیں۔بعض مقامات پر لسانیات اور ادب کے ڈانڈے مل جاتے ہیں لیکن عام طور پر لسانیات ادب سے بالکل مختلف مضمون ہے۔ اس کے شعبے صوتیات، فونیمیات، صرف، نحو، قدیم رسوم الخط کو پڑھنا، ترسیلی کوڈ، ترجمے کی مشین، ادب کے دائرے اور اہل ادب کی مہم سے ماورا ہیں۔زبان کی ساخت اور فوائد ہی کو لیجئے۔ ادب میں دلی اور لکھنؤ کی زبان، محاورے اور روزمرہ کی بحث ہوتی ہے لیکن لسانیات میں ساخت اور قواعد کے مطالب کو ایسی الجبرائی، ریاضیاتی زبان میں ظاہر کیا جاتا ہے کہ ادب میں اور اس میں اتنا ہی تعلق ہوتا ہے جتنا طبعیات اور ادب یا الجبرے اور ادب میں ہوسکتا ہے۔

ادبیات پر نظر رکھتے ہوئے جو تھوڑی بہت لسانیاتی تحقیق ہوسکتی ہے میں نے

اسے ادبی لسانیات کا نام دیا ہے۔ لسانیات کا قدیم نام فلالوجی (Philology) ادب اور زبان دونوں کا احصاء کرتا تھا۔ ادبی لسانی تحقیق اسی کی ذریات میں سمجھنی چاہئے۔ اس کے کچھ موضوع یہ ہوسکتے ہیں۔

اردو زبان کا آغاز وارتقاء۔ اردو کے لسانی رشتے۔ گوجری یا دکنی کا مطالعہ۔ اردو کی کسی بولی کی لغت۔ اردو لغات نگاری کا جائزہ۔ اردو قواعد نویسی کا جائزہ۔ کسی ادیب یا کتاب کا لسانی مطالعہ۔

آخری موضوع کو چھوڑ کر بقیہ سب کی تحقیق شعبہ لسانیات زیادہ بہتر اور سائنسی طریقے سے کرسکتا ہے۔ ادبیات کے شعبے ان پر کام کریں تو خیال رکھیں کہ وہ زیادہ اصطلاحی نہ ہونے پائے بلکہ اس کا ادبی پہلو جابہ جا جھلکتا ہو۔

(ماخوذ از تحقیق کا فن)

Nasri Asnaaf

by Dr. Mohd. Sharique

arshia publications

ISBN 978-93-81029-82-4

9 789381 029824